

مستويات البناء الشعري

عند ابن جبر الأندلسي

الدكتور
علي إسماعيل السامرائي





مستويات البناء الشعري

عند ابن جبير الأندلسي



رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2336)

السامرائي، علي إسماعيل

مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي 540 ~ 114 هـ - 1145 ~ 1217 م / علي إسماعيل السامرائي
عمان، دار فهدام للنشر والتوزيع، 2013
() ص

ر.ا. (2013/7/2336) .

التوصيفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التواصل الأدبي

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ©
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-22-8

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية، ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل، وخلاف ذلك إلا بموافقة على هذه الكتابة مقدماً.



دار فهدام للنشر والتوزيع

جميع الصفحات التجارية المأخوذة من

الكتاب، 962 7 95667143 -

E-mail: darfuhad@gmail.com

تلاص الماني - شارع الملكة وديا المهداوي

تلفون: 5353402 1 962 6

ص.ب. 320946 عمان 11152 الأردن

مستويات البناء الشعري

عند ابن جبير الأندلسي

(540 - 614 هـ / 1145 - 1217 م)

د. علي إسماعيل جاسم السامرائي

الطبعة الأولى

2014 م - 1435 هـ

﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِّسَانُ الَّذِي
يُتَحَدَّثُونَ إِلَيْهِ أُعْجِبُوا هَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّذِينٌ﴾

سورة النحل: 103

الأمهات

إلى من أحب العربية فأورثني عشقها...

(أبي) تغمره الله برحمته

إجلاله وإخباره، أنت رمز وعنوانه

إلى من روتني بفيض حبها وحنانها، صغيراً وكبيراً...

(أمي الغالية)

براً وإحساناً

إلى الذين كانوا مناراً ساطعاً ينير حياتي...

(إخوتي وأخواتي)

تقديراً واعتزازاً



الفهرس

13.....	المقدمة.....
21.....	التمهيد: ابن جبير الرجل.....

الفصل الأول

المستوى الصوتي

37.....	توطئة.....
38.....	المبحث الأول: الموسيقى الخارجية.....
38.....	أولاً: الوزن.....
80.....	ثانياً: القافية.....
98.....	المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية.....
99.....	1. الجناس.....
107.....	2. التكرار.....
111.....	3. رد الأعجاز على الصدور.....
114.....	4. التصريع.....
115.....	5. التصريح.....
117.....	6. التدوير.....
118.....	7. التقسيمات الإيقاعية.....

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

123.....	توطئة.....
124.....	المبحث الأول: أساليب بناء الجملة.....
124.....	أولاً: الإنشاء.....
125.....	1. الطلب.....
125.....	أ. الاستفهام.....
129.....	ب. الأمر.....
131.....	ت. النداء.....



134.....	ث . النهي
136.....	ج . التمني والترجي
137.....	ح . العرض والتحفيز
139.....	2. الشرط
144.....	3. الفصل والوصل
149.....	4. الاقتباس والتضمين
155.....	ثانياً: الخبر
155.....	1. التقديم والتأخير
158.....	2. الحذف
163.....	3. الزيادة
165.....	4. الاعتراض
168.....	المبحث الثاني: بناء الشكل الشعري
168.....	أولاً: بناء البيت اليتيم والتتمة
175.....	ثانياً: بناء المقطوعة
180.....	ثالثاً: بناء القصيدة
183.....	1. المطلع
185.....	2. المقدمة
191.....	3. التخلص والعرض
195.....	4. الانتهاء

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

201.....	توطئة
202.....	- الصورة الشعرية
205.....	المبحث الأول: مصادر الصورة
205.....	1. القرآن والسنة
210.....	2. التراث الأدبي
214.....	3. الطبيعة



المبحث الثاني: الوسائل البيانية في تشكيل الصورة.....	217
1. التشبيه.....	217
2. الاستعارة.....	222
- التجسيم.....	226
- التشخيص والتجسيد.....	227
3. الكناية.....	231
المبحث الثالث: أنماط الصورة الحسية.....	236
1. الصورة السمعية.....	237
2. الصورة البصرية.....	239
3. الصورة الشمية.....	241
4. الصورة الذوقية.....	243
5. الصورة اللمسية.....	245
- الخاتمة.....	247
- قائمة المصادر والمراجع.....	251

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، عليه توكل وبه نستعين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، نبينا (محمد) وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد....

فقد حظيت الأندلس بعناية الكتاب والباحثين بشتى العلوم والآداب التي يتمنون إليها، فكتب عنها تاريخياً، وجغرافياً، وسياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وغير ذلك.

وإلى جانب هذه التوجهات، كان الحديث عن الأدب لا يقل شأنًا عن ذلك، بل قد يبرز في أحيان كثيرة، إذ برز في الأندلس أدباء كان لهم الأثر الواضح في رفد الثقافة العربية بتأجيزها في المشرق، بل هو امتداد له لا يفصل عنه.

كانت الصلة بين المشرق والمغرب بتأثيرها وتأثرها تلامس نخيلة الباحثين للتعرف على هذه العلاقة وطبيعتها، فكتبت بحوث ودراسات وقفت على هذا الجانب، وأبرزت كثيراً من معاوره وقضاياها، إلا أن الدراسات الحديثة كانت أشد ميلًا للتخصص الدقيق وإظهار سمة التفرد في منهج الكتاب.

فضلاً عن ذلك فإن من دواعي السرور أن يكون السعي لبذل الجهد بأقصى ما يمكن، خدمةً للتراث العربي، ولاسيما الجانب الأدبي منه، وذلك بالوقوف على نتائج العلماء وبيان مدى سعة علمهم وأطلاعهم على فنون وآداب متنوعة، فحاولت هذه الدراسة أن تختط لها طريقاً يمزج بين الأدب الأندلسي وجوانب نقدية وبلاغية تُسبغ قيمةً فنيةً على النص الشعري وتبرز إبداعه.

لذا كان اختياري (مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي) يجسد ما كنت أمل الظفر به والتطلع إليه، فوجدت في هذا الموضوع ما يستحق استيفاء دراسة منفردة تتناول شعر ابن جبير ومزاياه الفنية.

فالشاعر (محمد بن أحمد بن جبير الكثاني 540 - 614هـ) يقترن اسمه بالرحالة ويكتابه المشهور (رحلة ابن جبير)، حتى غلبت رحلته على شخصيته الأدبية، فكانت ستاراً حجب ما يتصف به وما وصل إلينا من تراثه.

امتلك الشاعر أسلوباً مبدعاً تميّز به، وبخصوصية واضحة المعالم، تفرّد بها عن بقية شعراء عصره، ممّا يدلّ على قوة شاعريته وأصالتها، لأنه علّم من أعلام الأدب الأندلسي، تطلّع إلى المشرق وزاره فألم به وعاش أحداثه، وهو ما لم يقم به كثير من شعراء الأندلس. إذ قام برحلات ثلاث جال فيها المدن العربية والغربية، وقيد فيها شتى ما شاهده وعايته⁽¹⁾.

ومن الأسباب التي دعيت إلى اختيار هذا الموضوع؛ إنّ ابن جبير غاب عن بال الكثيرين أنّه شاعرٌ مميّزٌ كان له خطّه الواضح فيما وصل إلينا من شعره، فلم يكن رحالة فحسب، بل كان هنالك أديبٌ ينافس هذا الرحالة الفدّة، ويقف له ندّاً، فانتفض حتى يأن شاعراً كبيراً يضاهي النائر الرحالة، فكان ذلك دافعاً لدراسة شعره حتى يظهر موازياً لمجموع شعره الذي ظهر مطبوعاً في مجموعتين ومستدركين، سيأتي ذكرهما لاحقاً، ويمكن القول: إنّ شعر ابن جبير، مجموعٌ يتطلب دراسةً فنيّةً ليكون في خطّ مواز لما طبع من شعره.

ذكر الباحثون الذين تناولوا شعر ابن جبير أنّ له ديواناً كبيراً على قدر ديوان أبي تمام⁽²⁾، غير أنّ الذي وصل منه لم يكن إلّا شيئاً يسيراً، وهذا يدلّ على تمكّن الشاعر في قول الشعر حتى ضاهى ديوان شاعرٍ كبيرٍ في المشرق، ألا وهو (أبو تمام الطائي)، وممّا يؤسف له أنّ شعره لم يصل إلينا، إذ تضاعفت عليه عوامل كثيرة أدّت إلى ضياع جلّ شعره، وعلى الرغم من ذلك فإنّه يدلّ على ملكةٍ كبيرةٍ في قول الشعر حتى كانت درجة مقارنة له مع أبي تمام، وهي تدلّ ضمناً على مكانة الشاعر.

وممّا امتاز به ابن جبير أنّه من الشعراء القلائل الذين رثوا أزواجهم في ديوان الشعر العربي، إذ أفرد في رثاء زوجته مجموعتين شعريتين هما (نتيجة وجد الجوانح في تأيين القرين الصالح) وهي في أكثر من ثلاثمائة بيت، والثانية (نظم الجماني في التشكي من إخوان الزمان) في أكثر من مائتي بيت، وهو ما يحسب للشاعر أنّه الوحيد الذي أكثر من رثاء زوجته، حتى لا يضاهيه شاعر آخر.

(1) ينظر: الدليل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ابن عبد الملك المراكشي: 5/ 2/ 596.

(2) ينظر: الدليل والتكملة: 5/ 2/ 608، والإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب: 2/ 148.

فضلاً عن ذلك، إن ابن جبير لم يقتصر على القصيدة العمودية المتعارفة لدى الشعراء العرب، بل كان له من أثر يثبت تأثير آخر، ألا وهو (فنّ الموشحات) الذي لم يكن عازفاً عنه، فقال فيه (خمس) موشحات لم تصل منها ولا واحدة⁽¹⁾، وهذا مما يؤسف له كثيراً، إذ لو وصلت هذه الموشحات وباتى شعره ومجموعته في رثاء زوجته، لوقف الباحث أمام شعر غير الذي بين أيدينا، ولكانت لنا قدرة أكبر في دراسة شعر ابن جبير والمستوى الفني الذي وصل إليه.

على الرغم من أن ابن جبير كان شاعراً أندلسياً، إلا أنه لم يغب عن الأحداث التي مرت بها الدولة العربية الإسلامية في المشرق العربي، ولا سيما الحملات الصليبية التي دامت زهاء قرنين من الزمان، فانهى شعره ذائلاً عن بلاد المسلمين بحثاً على الجهاد، ومواجهة القوى الغازية الآتية من بلاد غربية، ولم يكتف بذلك فقد انشد قصائد في مدح (صلاح الدين الأيوبي) في معركة حطين المعروفة، التي كانت دافعاً قوياً له ليقوم برحلته الثانية إلى بلاد المسلمين في المشرق العربي⁽²⁾.

بُنيت الدراسة على ثلاثة فصول يسبقها تمهيد يوجز حياة الشاعر وعصره.

أما الفصل الأول (المستوى الصوتي) فيضمّ مبحثين، يتناول الأول (الموسيقى الخارجية) بركنيها (الوزن والقافية)، وكيفية استعمال الشاعر لهما، وطبيعة الصلة القائمة بينهما والفرص الشعري، والدور الذي تقوم به الزخافات والعلل في تغيير نمط الوزن الشعري وإيقاعه، ثم تأتي القافية، فيتبع البحث دورها والتأثير الذي تحدثه في النص الشعري من جهة إطلاقها وتقييدها وحروف رويها وأشكال حركاتها والدلالة المستنبطة من كلّ تلك التغيرات.

ويتناول المبحث الثاني (الموسيقى الداخلية) والأساليب التي تتحدّد طبيعتها بقسميها (البلاغي) وما فيه من فنون بديعية كالجناس والتكرار ورد الأعجاز على الصدور، و(الموسيقى) المتجسّد بالتصريع والتدوير والتقسيمات الإيقاعية.

(1) ينظر: الذيل والتكملة: 5 / 2 / 608.

(2) ينظر: الذيل والتكملة: 5 / 2 / 605، والإحاطة: 2 / 147.



أما الفصل الثاني (المستوى التركيبي) فيخصّ الهيكل الشعري وأساليب بنائه، وقُسّم على مبحثين، الأول يتناول (أساليب بناء الجملة) من جهة قسميها (الخبر والإنشاء) وما فيهما من أساليب بلاغية ونحويّة، يتقدّمها الاستفهام والنداء والأمر وغيرها، ثم نظام الجملة وبنائها من جهة التقديم والتأخير والحذف والزيادة وغيرها.

والمبحث الثاني يشتمل على دراسة الأشكال الشعرية التي وصل من خلالها شعر ابن جبير، فكان تحت عنوان (بناء الشكل الشعري)، فتناول بناء البيت اليتيم والتتفة والأسباب التي أدّت إلى وصول هذين الشكلين من الشعر، أو التي كانت سبباً في قولها، والأغراض التي نظم الشاعر فيها تلك الأبيات اليتيمة والتتفة. ثم وقف البحث على بناء المقطوعة وأقسامها تبعاً لعدد أبياتها، ثم البحور والأغراض الشعرية التي نظم الشاعر فيها شعره.

بعد ذلك يأتي بناء القصيدة، وقد أُشير فيه إلى العناصر التي تتألف منها ودور الشاعر في تحيّر ما يناسبها ويشدّ نسيجها ويسبك ألفاظها. فكان الحديث عن (المطلع والمقدمة والتخلص والانتهاج) بوصفها أبرز أجزاء القصيدة وأركانها.

كلّ ذلك كان معيناً ثراً للشاعر في توظيفه لهذه الفنون في المباحث، فكانت دليلاً في تبيان الدلالات المستنبطة والمقصودة، التي تجلّت واضحة من خلال الأبيات الشعرية فكانت مآل تبعّ البحث لشعره وتطبيقات ذلك فيه.

أما الفصل الثالث (المستوى الدلالي) فيعدّ الشكل النهائي للنصّ، الذي ينبو عن معطيات ذات طابع خاص يتّصل بالنصّ الذي قاله المنشئ، وأكثر ما يجسّد ذلك (الصورة الشعرية). فانتظم الفصل في ثلاثة مباحث:

أولها (مصادر الصورة عند ابن جبير) والمؤثرات في تشكيلها من خلال تأثر الشاعر بالنصّ القرآني والحديث النبوي الشريف، والمؤثر الأدبي بأشكاله المتعددة، ثم الطبيعة وما للشاعر من مشاهد أملاها عليه نمط حياته وتجاربه المختلفة.

وثانيها (الوسائل البيانية في تشكيل الصورة) وبنائها على وفق الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية).

وثالثها (الأنماط الحسية في رسم الصورة) وما يكتنف ارتباطها بالحواس لتبين فاعليتها وحيويتها واستثارتها العواطف بامتزاج المدركين الحسي والخيالي. وكان هذا الفصل إتماماً لأسس البناء في شعر ابن جبير وما انتهى به من معطيات دلالية عبر بها عن مكنون ذاته ومشاعره فكانت أحكاماً في تتبع هذه الدلالة وتشخيصها وتبيان المعايير والقياسات التي آلت إليه في ذلك من خلال المباحث التي كانت لها عناواناتها الخاصة، فيتعلق القول بما يسبقه من عنوانٍ سواء أكان في المستوى الصوتي أم في التركيبي أم في الدلالي.

ثم بعد ذلك كانت الخاتمة التي ذكرت فيها أهم النتائج.

ولا يخفى على أحدهما في بلدنا من ميحن تقض مضاجعنا جميعاً، وما يمر به من كُرب تجرُّ علينا أشكال المصاعب والتكبات، وطبيعي أن يتأثر كلُّ نتاج بهذه الظروف.

ثم كانت قلة المصادر والمراجع لتاريخ الأدب العربي في العصر الأندلسي عقبة أخرى، إلا أن ذلك - بعد الاستعانة بالله - لم يمنعني من مواصلة البحث والاستعانة بكل من له خبرة ومعرفة وصلته بهذا العصر الإسلامي (العصر الأندلسي) الذي دام ثمانية قرونٍ فأورثنا القدر الهائل من العلم والأدب والمعرفة.

أما أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدتها في هذه الدراسة فكانت متنوعة. فقد استعنت بديوان ابن جبير بتحقيق الدكتور منجد مصطفى بهجت، وكتاب العمدة لابن رشيق، والإيضاح للقرطبي، وجواهر البلاغة لأحمد الهاشمي، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، للدكتور عبد الله الطيب المجذوب، وموسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، فضلاً عن كتب البلاغة، والنقد، والعروض، وكتب الأدب الأندلسي، وغيرها من المصادر والمراجع الأدبية والتاريخية.

ومن باب الوفاء والعرفان، أجي شكري واعتزازاً لكل من مَد يد العون وأسدى النصيح لي، سائلاً الله جلّ وعلا أن يتولّى إيفاءهم مثوبة تكافؤ وفاءهم، وتستغرق بعض صنائع معرفتهم، وأخصّ منهم: أستاذتي العزيزة الدكتورة (أسماء صابر جاسم)، التي شرّفتني بملاحظاتها القيّمة، فما أذخرت جهداً في تقويم الدراسة، ومتابعتها الدقيقة فصلاً فصلاً، بل كلمة كلمة، وكانت إشاراتها واضحة في تسديد الخطى وتذليل العقبات.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور (أحمد هاشم أحمد)، لكبير اهتمامه، وسعة صدره، ولما استقطعه من وقته الثمين لقراءة هذه الدراسة بتدقيق قل نظيره، ولكل ما أسداه من عون ونصح ومشورة.

ولأستاذي وأخي العزيز الدكتور (محمد عويد السايبر)، أتوجه بخالص آيات الشكر والثناء، على حرصه ومتابعته الدائمة، ولما يبذله من سعي وجهد خدمة للعلم وأهله.

ولئن كان الفضل يذكر، فلا أنسى الجهد الذي بذله الدكتور (سمير قادر حبيب)، والسيد (يونس عبد الله سلمان)، وما تحشموه من مشقة وعناء لأيام طوال، وسعيهم الدؤوب لإظهار الكتاب على أكمل وجه، فكانت لهم أيام عليّ سابغة أعدّ منها ولا أعدّها، غمرتني بوافر الفضل والعطاء.

وبعد ذلك فقد بذلت قصارى جهدي في إتمام البحث على أكمل وجه، فإن أصبت فبفضل الله، وهو المعين، وعليه التكلان، ومنه التوفيق والسداد، وإن أخطأت فحسبي ما بذلت من جهد، والله من وراء القصد، وله الكمال وحده.. والله الحمد والمئة أولاً وآخرأ.

علي إسماعيل

التمهيد

(ابن جبير الرجل)

- اسمه ، كنيته ، نسبه
- ولادته ، نشأته ، صفاته
- الرحلة وأثرها في حياته
- عصر ابن جبير
- وفاته
- ديوانه



التمهيد

اسمه، كنيته، نسبه

هو (محمد بن أحمد بن جبير بن سعيد بن جبير بن محمد بن سعيد بن جبير ابن محمد بن مروان بن عبد السلام بن جبير الكناني)⁽¹⁾. يكنى (أبو الحسين وأبو الحسن)⁽²⁾. ويُذكر أن جدّه (عبد السلام بن جبير) دخل الأندلس (في طالع بلج بن بشر بن عياض القشيري في عرْم سنة ثلاثٍ وعشرين ومائة... وهو من ولد ضمرة بن كنانة بن بكر بن عبد مناف بن كنانة بن خزيمه بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان)⁽³⁾. وهو أندلسي يُلقَّب بالبلسي الشاطي نسبةً إلى هاتين المدينتين في شرقي الأندلس⁽⁴⁾، ويلقَّب بالكناني نسبةً إلى كنانة⁽¹⁾.

(1) الإحاطة: 2/ 146، وينظر ترجمته في: زاد المسافر وغرّة عيّا الأدب السافر، صفوان التيجي: 114، وأعلام مألقة، أبو عبد الله بن عسكر وأبو بكر بن خيس: 138، وأدياء مألقة، أبو بكر محمد بن خيس المألقي: 122، والتكملة لوفيات النقلة، عبد العظيم بن عبد القوي المنذري: 2/ 407، والتكملة لكتاب الصلة، ابن الأثير: 2/ 598 - 599، والمغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي: 2/ 384، والذيل والتكملة: 5/ 2/ 595، وسير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي: 22/ 45، ونفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، للمعري التلمساني: 2/ 385، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي: 5/ 143، والأعلام، الزركلي: 5/ 319 - 320، والموسوعة العربية العالمية: 8/ 220، ومعجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، كامل سلمان الجبوري: 4/ 297.

(2) أكثر الروايات تذكر كنيته (أبو الحسين)، إلّا أنّ (أبو الحسن) جاءت في المغرب: 2/ 384، ينظر: زاد المسافر: 114، وأعلام مألقة: 138، وأدياء مألقة: 122، والتكملة لوفيات النقلة: 2/ 407، والتكملة لكتاب الصلة: 2/ 598، والعبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي: 3/ 163.

(3) الإحاطة: 2/ 146.

(4) بلسية: مدينة سهلية تقع في شرقي الأندلس، وتمتدُّ قاعدة من قواعدها، وفيها أسواق وتجارات كثيرة. بينها وبين البحر ثلاثة أميال. ينظر: الروض المغطار في خبر الأقطار، الحميري: 97. أما شاطبة فهي مدينة في شرقي



ولادته، نشأته، صفاته :

ولد ابن جبير ليلة السبت العاشر من شهر ربيع الأول سنة أربعين وخمس مئة ببلنسية⁽²⁾.
وقيل: سنة تسع وثلاثين وخمسمائة بشاطبة⁽³⁾.

نشأ ابن جبير في بيئة دينية ساعدت على التزامه النهج الإسلامي منذ نعومة أظفاره. إذ كان والده من وجوه أهل بلنسية، وهو صاحب علم، وحين نزل شاطبة أصبح من كتابها ورؤسائها المشهورين⁽⁴⁾.

أخذ ابن جبير العلم عن والده وعن كثير من شيوخ عصره من أعلام العلماء وأكابر الزهاد والفضلاء في الأندلس وفي مختلف البلاد التي أقام بها، ومنهم: محمد بن أبي العيش⁽⁵⁾، وابن الجوزي⁽⁶⁾، فأخذ عنهم مختلف العلوم والآداب، من علوم الحديث، والقراءات، والعربية، وغيرها.

الأندلس وشرقي قرطبة، وهي مدينة كبيرة قديمة قد خرج منها خلق من الفضلاء. معجم البلدان، ياقوت الحموي: 309 / 3.

(1) إحدى أشهر قبائل العرب وأعظمها، منها قبيلة قريش. ينظر: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة: 3 / 996 وما بعدها.

(2) ينظر: التكملة لوفيات النقلة: 2 / 407.

(3) ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 2 / 599.

(4) والده الوزير أبو جعفر أحمد بن جبير...عني بالآداب وكان كاتباً وشاعراً. توفي سنة اثنتين وخمسين وخمسمائة. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 1 / 63، والحلة السيرة، ابن الأثير القضاي: 2 / 224، وتاريخ الإسلام، شمس الدين الذهبي: 38 / 76.

(5) هو علي بن محمد بن أبي العيش الأنصاري، من أهل طرطوشة. سكن شاطبة ويكنى (أبو الحسن). تصدّر للإقراء بشاطبة وكان من أهل الصلاح والفضل مع المعرفة بالقراءات وطرقها والتقدم في صناعتها. توفي بعد سنة 560هـ. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 3 / 200، ومعرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، شمس الدين الذهبي: 2 / 534 - 535.

(6) هو أبو الفرج عبد الرحمن بن أبي الحسن علي بن محمد الجوزي... يرجع نسبه إلى محمد بن أبي بكر الصديق عليه السلام. له التصانيف المشهورة في أنواع العلوم كال تفسير والحديث والفقه والوعظ والزهد والتاريخ والطب وغيره.

ومثلما أخذ العلم والأدب عن كثيرين؛ فقد أخذهما عنه الكثيرون، ومنهم: أبو محمد المنذري⁽¹⁾، ورشيد الدين بن العطار⁽²⁾. وقد ذكر صاحب الإحاطة عدداً كثيراً من مشيخته ومن أخذ عنه⁽³⁾.

ورث ابن جبير عن أبيه التزاماً دينياً أكثر أيام حياته، وهو ما جعله زاهداً منقطعاً إلى الله (وكان من أهل العلم والديانة والفضل والصيانة)⁽⁴⁾، وكان كذلك (سنياً فاضلاً، نزيه الهمة، سري النفس، كريم الأخلاق)⁽⁵⁾.

وصف بصفات تدلّ على كبر شأنه وعلو منزلته مثل: (الحاج)⁽⁶⁾ و(الشيخ الأجل الصالح الفاضل)⁽⁷⁾ و(العلامة)⁽⁸⁾ و(مقرئ حاذق)⁽⁹⁾ و(من أعلام العارفين بالله)⁽¹⁰⁾ و(الإمام الرئيس)⁽¹¹⁾ وغيرها من صفات الفضل والصلاح. فضلاً عن ذلك فقد كان أدبياً بارعاً في السنن

ذلك. توفي سنة سبع وتسعين وخمسمائة ببغداد. ينظر: وفیات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان: 3/ 140، والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تقي بردي: 6/ 174.

(1) هو زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد القوي المنذري الشامي ثم المصري الشافعي. كان حافظاً كبيراً حجة ثقة. برع في العربية والفقه، وكان عالماً في معرفة علم الحديث على اختلاف فنونه. توفي سنة ست مئة وست وخمسين. ينظر: شذرات الذهب: 3/ 277، والوافي بالوفيات خليل الدين بن أبيك الصغدني: 14/ 19، والنجوم الزاهرة: 7/ 63.

(2) هو يحيى بن علي بن عبد الله رشيد الدين أبو الحسن القرشي الأموي النابلسي المصري المالكي العطار. كان ثقة ثباتاً عارفاً بفن الحديث، مليح الخط حسن التخريج، انتهت إليه رئاسة الحديث بالديار المصرية. توفي سنة الثنتين وستين وستمئة. ينظر: وفات الوفيات، محمد بن شاکر الكتي: 2/ 616.

(3) ينظر: الإحاطة: 2/ 147 - 148.

(4) التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407.

(5) الإحاطة: 2/ 146.

(6) زاد المسافر: 114.

(7) التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407.

(8) سير أعلام النبلاء: 22/ 45.

(9) غاية النهاية في طبقات القراء، شمس الدين محمد بن محمد الجزري: 2/ 60.

(10) نفع الطيب: 2/ 385.

(11) شذرات الذهب: 5/ 143.

والنثر، شاعراً مجيداً وكاتباً بليغاً. اعتنى بعلوم التفسير والحديث والفقه والقراءات وغيرها من علوم اللغة والنحو والصرف والبلاغة والآداب والنقد⁽¹⁾.

كان ابن جبير من العمال المشتغلين بأشغال السلطان فاكسب مالا كثيراً، ثم إنه زهد في ذلك وتصدق بجميع ماله⁽²⁾. وأخذ يتنقل بين عدة مدن من بلاد الأندلس والمغرب العربي (غرناطة ومالقة وسبتة وفاس وغيرها)⁽³⁾. ولم يكتف بذلك بل رحل إلى بلاد المشرق العربي وبلاد الحجاز، فزار بغداد ودمشق ومكة والمدينة وكثيراً غيرها⁽⁴⁾. وعلى الرغم مما كان عليه من الشهرة والمعرفة في بلاده وغيرها إلا أنه انقطع عن ذلك كله وأخذ يُسمع الحديث النبوي الشريف، لا يشغله سوى الخير وأهله⁽⁵⁾.

الرحلة وأثرها في حياته:

يرجع تاريخ الرحلة في التراث العربي إلى ما قبل الإسلام حين ذكر القرآن الكريم قيام العرب برحلتين موسميتين، رحلة الصيف إلى بلاد الشام، ورحلة الشتاء إلى اليمن⁽⁶⁾، وذلك في قوله تعالى (إِلَيْهِمْ قُرَيْشٌ ۖ إِيْلَانِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ)⁽⁷⁾. ونظراً إلى ما تضمنته الرحلة من معلومات وافرة في مختلف العلوم التاريخية والجغرافية والاجتماعية وغيرها، فقد أولع بها الرحالة وتجنسوا عنائها ومخاطرها لأسباب كثيرة ساعدت على توسعها والإقبال عليها على

(1) ينظر: أعلام مالقة: 138، وأدباء مالقة: 122، والتكملة لوفيات النقلة: 2/ 407. والإحاطة: 2/ 146، ونظر الطيب: 2/ 385.

(2) ينظر: أعلام مالقة: 138، وأدباء مالقة: 122.

(3) ينظر: الإحاطة: 2/ 147.

(4) ينظر: رحلة ابن جبير: 87، 167، 193، 234.

(5) ينظر: التكملة لوفيات النقلة: 2/ 407، والإحاطة: 2/ 147.

(6) ينظر: أدب الرحلات، د. حسين محمد فهم: 89. وتجدر الإشارة إلى أن مؤلف الكتاب وهم في ذكر الرحلتين، فجعل رحلة الصيف إلى اليمن، ورحلة الشتاء إلى بلاد الشام، ينظر الصفحة (111) من الكتاب نفسه.

(7) قريش: 1، 2.

نحو كبير، فكانت دوافع نشوء الرحلة وازدهارها منها ما يتعلّق بالسفر لطلب العلم، أو لتأدية شعيرة إسلامية، كالحج، أو للتجارة والسياحة وغيرها من دواعي الرحلة والسفر⁽¹⁾.

ونتيجة لذلك فقد أفرد لها فنٌ مستقلٌّ عُرف فيما بعد باسم (أدب الرحلات). وأدب الرحلات هو (فنٌ من فنون النثر ينقل فيه الكاتب ما شاهده وما وقع له أثناء سفره بأسلوب السرد القصصي الذي يتوخى الرحالة فيه الدقّة في الملاحظة، والوصف الحيّ المتحرّك، وسهولة الرواية مع تحريّ الحقيقة...) (2).

يعدّ ابن جبير أحد أشهر الرحالة الذين دونوا أسمائهم في ذاكرة التاريخ العربيّ لِمَا قام به من رحلاتٍ غيّرت نمط حياته وساعدت على رسم شخصيّة جديدة أثرت التراث بفنونٍ وأداب كانت حصيلةً لتلك الرحلات.

فقد قام ابن جبير برحلاتٍ ثلاثٍ من الأندلس إلى المشرق، وحجّ في كلّ رحلةٍ قام بها⁽³⁾، إلّا أنّ السبب وراء تلك الرحلات كان مختلفاً. إذ تشير المصادر أنّ سبب الرحلة الأولى هو حادثة شربه كأس خمر أُجبرَ عليها، فما كان منه إلّا أن عزم على أداء فريضة الحج تكفيراً عن ذنبه، فكانت رحلته الأولى إلى المشرق⁽⁴⁾.

وقام برحلته الثانية (لَمَّا شاع الخبر المبهج بفتح بيت المقدس على يد السلطان الناصر صلاح الدين...) (5).

أمّا رحلته الثالثة فكانت بعد وفاة زوجته⁽¹⁾. وكان ابن جبير كلفاً بها فعظّم وجدّه عليها فسافر عن بلده ليروحَ عما ألمّ به من حزنٍ على فراقها وليؤدي فريضة الحجّ للمرّة الثالثة⁽²⁾.

(1) ينظر: أدب الرحلات عند العرب في المشرق، نشأته وتطوّره حتى نهاية القرن الثامن الهجري. د.علي محسن مال الله: 13، والنثر العراقي موضوعاته واتجاهاته من بداية القرن التاسع عشر حتى عام 1918م، حسن دخيل عباس الطائي: رسالة دكتوراه، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية/ 2003م: 204.

(2) أدب الرحلات في الإسلام، أحمد أبو سعد: 27.

(3) ينظر: الذليل والتكملة: 5/ 2 / 605، والإحاطة: 2 / 146.

(4) نفع الطيب: 2 / 385 - 386.

(5) الإحاطة: 2 / 147.

كانت دوافع رحلات ابن جبير الثلاث، دينية واجتماعية وأنت بشمار أدبية وثقافية، وهي بمختلف أسبابها ودوافعها أسهمت في بناء شخصيته الملتزمة بالدين الإسلامي. ولما كانت رحلته أشبه بمذكرات يومية يسجل فيها جميع ما شاهده وعاشه أثناء رحلته؛ فقد ساعده ذلك على رفد ثقافته بالكثير من الخبرة والمعرفة عن طريق الاختلاط ومعرفة طبائع الناس وعاداتهم وتقاليدهم وما يفسحه ذلك من مجال للمقارنة وتقويم ما اكتسبه المرء من بيئته ومجتمعه، وهو ما دفعه لتسجيل تجربته وما مرَّ به في رحلته الأولى فألَّف كتابه (تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار) والمعروف بـ(رحلة ابن جبير).

لرحلة ابن جبير أثر أدبي كبير من ناحيتي الصباغة والأسلوب الأدبي المستقن فأصبحت (من الناحية الفنية ذروة ما بلغه غمط الرحلة في الأدب العربي)⁽³⁾، وذلك لما حفل به هذا الكتاب من عناية فائقة في دقة الوصف وحسن الملاحظة وصريح العبارة وإتقان الكلام بأسلوب أدبي متمتع وجميل، لتكون به هذه الرحلة (وثيقة من أجل وأصدق ما خلف الرحالة العرب، يصل بها دفعة واحدة إلى قرابة القمة التي وصل إليها فن تدوين الرحلات في تاريخنا الفكري)⁽⁴⁾.

تستجلى القيمة الأدبية لأدب الرحلات (في كون كثير مما أورده هؤلاء الرحالون في مذكراتهم يمكن أن يأخذ سبيله إلى عالم الأدب والخيال كأمثلة من أرق النماذج على الوصف الفني الحي المتميز بشيء لم نزل نفتقده في أدبنا، وهو الانصراف عن اللهو والعبث اللفظي والطلاء السطحي، والإيثار للتعبير السهل المستقيم الناضج بغنى التجربة وصدق اللهجة الشخصية، مما لا نجد متوافراً عند البلغاء والأدباء المحترفين، ولجده بقوة عند العلماء وفقهاء

(1) هي عاتكة المدعوة بأم الجدد. ولدت سنة ست وأربعين وخمسمائة، وتوفيت سنة ستمائة وواحد. وهي ابنة الوزير أحمد بن عبد الرحمن بن أحمد الوقشي المعروف بأبي جعفر. كان من بيت جلال وحسب، وله مشاركات في الأدب وغيره من العلوم. كانت وفاته سنة أربع وسبعين وخمسمائة. ينظر: الحلة السراء: 2/ 257، والدليل والتكملة: 5/ 606، والإحاطة: 2/ 147، ونفع الطيب: 2/ 489.

(2) ينظر: الإحاطة: 2/ 147.

(3) تاريخ الأدب الجغرافي العربي، اغناطيوس كراتشكونسكي: 1/ 301.

(4) تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس، د. حسين مؤنس: 429.



الدين والمؤرخين وهؤلاء الكتاب الرحّالين⁽¹⁾، وهذا ما انمازت به رحلة ابن جبير، كونها صيغت بهذا الأسلوب السهل الممتنع⁽²⁾.

إلى جانب ما أسبغته الرحلة على ابن جبير من شهرة في أدب الرحلات وتسطير اسمه علماً من أعلامها؛ فقد كان لإحدى رحلاته - وهي الثالثة - أثر كبير في نظم ديوان شعر يختص برثاء زوجه (أم الجدد). إذ رحل ليتعزّى عن مصابه فيها كما أسلفنا سابقاً⁽³⁾. وتذكر المصادر أنّ له ديوان شعر في مجلّد متوسّط على قدر ديوان أبي تمام يجمع أبي بكر الصولي، وله جزء منه في رثاء زوجه باسم (نتيجة وجد الجوانح في تأيين القرين الصالح) يحوي أكثر من ثلاثمائة بيت سوى خمس موشحات؛ ومنه جزء سمّاه (نظم الجمال في التشكي من إخوان الزمان) يشتمل على أكثر من مائتي بيت في قطع⁽⁴⁾. وهذه الميزة ينفرد بها ابن جبير عن بقية الشعراء، إذ إنّ هذا الغرض - رثاء الزوجة - قليل في الشعر العربي، وربما يكون هناك شعراء رثوا أزواجهم، وشاعرات رثين أزواجهن ولكن في قصيدة أو قصيدتين⁽⁵⁾، إلّا أنّ ابن جبير أفرد ديواناً في ذلك وإن لم يصل إلينا منه إلّا بيتان هما قوله⁽⁶⁾:

يَسْتَبْتُ لِي سَكَنَ فِي الثَّرَى وَخَلَّ كَرِيمٌ إِلَيْهَا أَمْسَى
فَلَوْ اسْتَطِيعَ رَكِبْتُ الْمَوْتَا فَزُرْتُ بِهَا الْحَيَّ وَالْمَيِّتَا

إلّا أنّ ضياع ديوان الشاعر في رثاء زوجه لم يغب عن بال الباحثين والدارسين لشعر ابن جبير في الإشارة إليه والتنويه عليه لما له من منزلة وأهمية وتفرد.

(1) أدب الرحلات وتطوّره في الأدب العربي، أحمد أبو سعد: 6.

(2) ينظر: تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس: 519.

(3) ينظر: الصفحة (7) من هذه الدراسة.

(4) ينظر: الذيل والتكملة: 5 / 2 / 608، والإحاطة: 2 / 148.

(5) من الشعراء الذين رثوا أزواجهم: أبو اسحق الألبيري (ت 460هـ)، وابن حديد الصقلّي (ت 527هـ)، والأعشى

التطيلي (ت 542هـ). ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والريّطين، د. إحسان عباس: 121.

(6) ديوانه: 34.



عصر ابن جبير:

عاش ابن جبير في ظلّ دولة الموحدين، تلك الدولة التي أسسها (محمد بن تومرت) الملقّب بالمهدي⁽¹⁾، وذلك بعد أن أعدّ العدة لإسقاط دولة المرابطين سنين طوال، وكان أساس دعوته (دينياً) قوامه الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وعلى أساس قبليّ وهو الصراع بين القبائل البربرية، ومنها قبيلة لمتونة (المرابطين) وقبيلة هرغة من مصموده (الموحدين)...⁽²⁾. ثم ما لبث أن توفي ابن تومرت سنة (524هـ)، وكان قد أوصى بالأمر من بعده إلى (عبد المؤمن بن علي)⁽³⁾، الذي ظلّ يقارع المرابطين بحروب استنزافية ضدّ معاقلهم حتى استولى على عاصمتهم (مراكش) ودخلها سنة (540هـ)⁽⁴⁾.

بسطت دولة الموحّدين نفوذها على بلاد المغرب والأندلس، ووقيت شوكتهم واستقرّت أركان دولتهم فاستمرّ حكمها زهاء قرن، وكان عبد المؤمن بن علي (أول حاكم مسلم في تاريخ

(1) هو محمد بن عبد الله بن تومرت. لقّب بالمهدي لأدعائه أنّه المهدي المنتظر. ولد بمدينة سوس في أقصى بلاد المغرب سنة خمسٍ وثمانين وأربعمئة، وهو من قبيلة تسمى هرغة. يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما). رحل إلى المشرق وطلب العلم فتعلّم شيئاً من أصول الفقه وأصول الدين وسمع الحديث، كان ورعاً ناسكاً مقبلاً على العبادة، شجاعاً، فصيحاً في لسان العربي والمغربي. توفي سنة أربع وعشرين وخمسائة، وذكر أنّ وفاته كانت سنة ثمان وعشرين وخمسائة. ينظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي: 178، ووفيات الأعيان: 5/ 45، والنجوم الزاهرة: 5/ 254.

(2) تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، د. خليل إبراهيم السامرائي وآخرون: 264.

(3) هو عبد المؤمن بن علي بن علوي، من قوم يقال لهم (بنو جبر)، وقيل: يرجع إلى (قيس بن عيلان بن مضر). ولد سنة سبع وثمانين وأربعمئة في ضيعة من أعمال تلمسان تعرف بـ(تاجرا). تولى الولاية بعد وفاة محمد بن تومرت، واستمرت مدة حكمه إحدى وعشرين سنة. كان جليلاً وضيقاً فصيح الألفاظ جزل المطلق عفيفاً إلى النفوس. توفي سنة ثمان وخمسين وخمسائة. ينظر: المعجب: 196 - 197، والروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، أبو شامة القدسي: 1/ 403، ووفيات الأعيان: 3/ 237، والنجوم الزاهرة: 5/ 363.

(4) ينظر: دولة المرابطين في عهد علي بن يوسف بن تاشفين/ دراسة سياسية وحضارية، سلامة محمد سلمان المرني: 89 وما بعدها.

المغرب الكبير استطاع وضع يده على البلاد الممتدة من مصر إلى الأطلسي بالإضافة إلى اسبانيا...⁽¹⁾

بعد وفاة (عبد المؤمن بن علي) سنة (558هـ) تسلّم الحكم (أبو يعقوب يوسف (الأول) بن عبد المؤمن)⁽²⁾، (558 - 580هـ) ومن بعده (أبو يوسف يعقوب المنصور)⁽³⁾، (580 - 595هـ). وبلغ حكم الموحدين في عهدهما أوج عظمتهم من الناحية الحربية والسياسية والحضارية (ومع تمسك الموحدين بأمور الدين، كانوا أكثر ميلاً من المرابطين إلى تشجيع العلوم والآداب وأعلق منهم بالحضارة: فإنّ أبا يعقوب استقدم الفلاسفة إلى بلاطه كابن طفيل وابن رشد، وعني بالعمارة، ومن آثاره الباقية منارة الجامع الكبير في اشبيلية...) ⁽⁴⁾.

بدأت أركان دولة الموحدين تتزعزع ولاسيما بعد وقعة (العقاب)⁽⁵⁾، وهزيمة المسلمين على يد الروم سنة (609هـ)، ثمّ ساعد على ظهور كيانات سياسية جديدة، واستقلال المدن الأندلسية الواحدة تلو الأخرى حتى ضعفت دولة الموحدين وانهارت ⁽⁶⁾.

(1) الموسوعة العربية العالمية: 24 / 371.

(2) هو يوسف بن عبد المؤمن بن علي. كان حلو الألفاظ حسن الحديث طيب المجالسة، أعرّف الناس بأيام العرب ومآثرها في الجاهلية والإسلام. تعلم القرآن وعلم اللغة والنحو والأدب وبرع فيها، فكان فقيهاً حافظاً عادلاً دينياً مجاهداً حسن السيرة مثلاً للحكمة والفلسفة أكثر من ميله إلى الأدب، وقيل: إنه كان يحفظ صحيح البخاري. توفي سنة ثمانين وخمسمائة، وقيل ثمانمائة وسبعين وخمسمائة. ينظر: المعجب: 237، والروضتين: 3 / 223، والنجوم الزاهرة: 6 / 93.

(3) هو يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن بن علي، يكنى بـ(أبي يوسف). كان غازياً مجاهداً، وهو أعظم ملوك المغرب وأحسنهم سيرة لما جمعه من عاصم الدين والصلاح والشجاعة والكرم والخزم. بوع له في حياة أبيه بأمرة، وكان عمره حين استلم بلاد المغرب اثنتان وثلاثون سنة. دامت ولايته ستة عشر عاماً. توفي سنة خمسمائة وخمسين وكان عمره ثمان وأربعون سنة. ينظر: المعجب: 261، والنجوم الزاهرة: 6 / 153.

(4) في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي: 29.

(5) إحدى المعارك بين المسلمين والإفرنج في الأندلس. وقعت سنة ست مئة وتسعة، وكانت موقعة عظيمة على المسلمين. إذ استشهد منهم ما يقرب الستمئة ألف مقاتل، واستولى الإفرنج بعدها على أكثر الأندلس، ولم تقم للمسلمين بعدها قائمة. ينظر: المعجب: 321 - 322، ونفع الطيب: 4 / 383.

(6) ينظر: المعجب: 321، ونفع الطيب: 4 / 383.

وعلى الرغم مما انطوت عليه مدة حكم الموحدين من صراعات ونزاعات وحروب مستمرة، إلا أن ذلك لم يكن حائلاً دون ازدهار الحياة الثقافية عامة والأدبية خاصة، فكانت امتداداً لما سبقها من تطورٍ وتقدمٍ كانت قد سارت على نهجه ملوك الطوائف والمرابطين في تشجيع الحياة الأدبية والاهتمام بها، وظهر خلقٌ كبير من الفضلاء والعلماء في شتى ميادين العلم، فأسهموا في رفد الحضارة الإسلامية بالعلم والمعرفة بعدد الكتب والمؤلفات المختلفة في التفسير والحديث والقراءات والفقه واللغة والتعوي والطب والرياضيات والتاريخ والجغرافية والفلسفة وعلم الكلام وغيرها⁽¹⁾. ولم يكن ابن جبير بعيداً عن ذلك كله بل (جرت بينه وبين طائفة كبيرة من أدباء عصره مخاطبات ظهرت فيها براعته وإجادته)⁽²⁾.

وفاته:

أجمعت المصادر على أن وفاة ابن جبير كانت في الإسكندرية ليلة الأربعاء التاسع والعشرين من شعبان سنة أربع عشرة وستمائة، ودفن على كوم عمرو بن العاص رضي الله عنه⁽³⁾. ورجّح الدكتور (شوقي ضيف) أن يكون مسجد (سيدي جابر) في الإسكندرية مسجده، وأن العامة حرّفوا اسمه مع مرور الزمن⁽⁴⁾.

(1) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: 71، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت: 191، 192، والدراسات اللغوية في الأندلس، رضا عبد الجليل الطيار: 20 وما بعدها.

(2) الذيل والتكملة: 5 / 2 / 607.

(3) ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 2 / 599، والذيل والتكملة: 5 / 2 / 621، وسير أعلام النبلاء: 22 / 45، والإحاطة: 2 / 152، ونفع الطيب: 2 / 489. غير أن زكي الدين المنلري ذهب إلى أن وفاته كانت ليلة السابع والعشرين من شعبان. ينظر: التكملة لوفيات النقلة: 2 / 407.

(4) ينظر: الرحلات، د. شوقي ضيف: 71.

ديوانه:

بُذلت جهودٌ كبيرةٌ في جمع شعر ابن جبير، إذ مرَّ بعدة مراحل كان أولها البحث الذي نشره الدكتور (منجد مصطفى بهجت) تحت عنوان (ابن جبير الأندلسي شاعراً)⁽¹⁾، إذ أورد ثمانية وستين نصاً شعرياً مجموع أبياتها (أربع مئة) بيت. ثم عاد ونشر بحثاً آخر تحت عنوان (المستدرک على شعر ابن جبير)⁽²⁾، فكانت تتمّة البحث والمستدرک (أربعمئة وثمانية وخمسين بيتاً).

ثم صدر بعد ذلك كتابٌ بعنوان (شعر ابن جبير)⁽³⁾، جمع وتحقيق وتقديم الأستاذ (فوزي الخطبا) ويشتمل على (ثلاثة وستين) نصّاً شعرياً في (ثلاث مئة وسبع وسبعين) بيتاً. ثم عاد الدكتور (منجد مصطفى بهجت) وجمع بحثه ومستدرکه وأصدر كتاباً بعنوان (ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي وما وصل إلينا من ثروته)⁽⁴⁾، وهو يختلف كثيراً عما نشره من قبل. إذ تضمّن هذا الديوان (خمساً وثمانين) نصّاً شعرياً، وعزّزه بفهارس للأبيات والنثر والأعلام، وجدولين بمصادر شعر ابن جبير بحسب كميتها وقدم روايتها، وشرح المفردات شرحاً وافياً، ثم أورد عشرة نصوصٍ ثرية، فضلاً عن استعماله أكثر من ستين مصدراً، في حين اعتمد الأستاذ (فوزي الخطبا) على أحد عشر مصدراً لا غير، ولم يأت بشرح المفردات ولم يكن بالدقة التي كان عليها ديوان الدكتور منجد، فضلاً عما وقع به من وهم في نسبة بعض الأبيات لابن جبير وهي ليست له.

ثم ظهر مستدرک آخر على ديوان ابن جبير الذي حققه الأستاذ (فوزي الخطبا)، نشره الدكتور (محمد عويد السايي)⁽⁵⁾. وأورد في مستدرکه هذا سبعة عشر نصّاً شعرياً في (مئة وثمانية وخمسين) بيتاً. ثم أرسل لي - مشكوراً - نصّين في (تسعة) أبياتٍ وجدها في كتاب (كنز الكتاب ومتنخب الآداب) لم يتسنّ له نشرها بعد.

(1) بحث منشور في مجلة آداب الرافدين/ كلية الآداب - جامعة الموصل/ العدد التاسع: 1978م.

(2) بحث منشور في مجلة معهد المخطوطات العربية - الكويت/ المجلد التاسع والعشرون/ العدد الأول: 1985م.

(3) كتاب صادر عن دار البنايع للطباعة والنشر والتوزيع/ عمان - 1991م.

(4) كتاب صادر عن دار الرفاعي للنشر والتوزيع/ الرياض - 1999م.

(5) بحث منشور في مجلة المورد/ المجلد الحادي والثلاثون - العدد الثاني: 2004م.

وتمّا اتضح لي من خلال متابعة ما طبع من شعر ابن جبير في المجموعتين والمستدركين، أنّ هناك بعض المواضع التي تتطلب الإشارة والتوضيح، حتى يكون المختصّ على بينة منها تلافياً لما فيها من غموض وسهو.

ففي قصيدة لابن جبير مدح بها (صلاح الدين الأيوبي) يبدو لنا أنّ فيها التباساً وتخبّطاً كبيرين.. فحينما نشر الدكتور (منجد مصطفى بهجت) بحثه الموسوم (ابن جبير الأندلسي شاعراً) أورد القصيدة في (ستين) بيتاً من غير أن يقتطع منها شيئاً. وبعد أن أصدر ديواناً محققاً للشاعر، ذكر القصيدة وحذف منها بيتين هما (العاشر، والرابع والعشرون)، ولم يذكر السبب من ذلك. ولعلّ أستاذنا الفاضل أدرك أنّ في ذكر هذين البيتين تحريماً أو تصريحاً في ذكر طائفة أو مذهب معين، ولم يشأ أن يذكرهما مراعاةً للمشاعر أو صوناً للسان عن الخوض في جدل ومراء لا يجدي نفعاً. ولا أشكّ في أمانة الدكتور منجد إطلاقاً، ولكن كان من الأجدر أن يشير إليهما، ويذكر أنّ في القصيدة جزءاً عذوفاً للأسباب التي ارتضاها في عدم ذكر البيتين. وبعد أن أطلعت على ديوان ابن جبير بتحقيق الأستاذ (فوزي الخطبأ)، وجدت أنّ في القصيدة (خمس) أبيات لم تُذكر في ديوان الدكتور منجد، وقد خرّجها من كتاب (الدليل والتكملة)، السفر الخامس - القسم الثاني، في الصفحات (617، 618، 619، 620) وبذلك يصبح مجموع أبيات القصيدة (خمساً وستين) بيتاً.

وفي موضع آخر وهمّ الأستاذ (فوزي الخطبأ) حين ذكر بيتاً نسبته إلى ابن جبير وهو ليس له، بل للشاعر الأندلسي (ابن القوطية)⁽¹⁾، والبيت ممّا استشهد به ابن جبير، وورد ذكره في أكثر من موضع⁽²⁾. ثم بعد ذلك أورد مقطوعتين، الأولى في (ثمانية) أبيات، والثانية في (ثلاث) أبيات

(1) أبو بكر محمد بن عمر بن عبد العزيز المعروف بابن القوطية الأندلسي، كان من أعلم أهل زمانه باللغة العربية، وكان حافظاً للحديث والفقه والخبر النادر وأروى الناس للأشعار، وكان عابداً ناسكاً جيد الشعر. توفي سنة سبع وستين وثلاثمائة. ينظر: يتيمة الدهر في عحاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي: 2/ 84، ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي: 5/ 390، ووفيات الأعيان: 4/ 368 - 369، والوفاء بالوفيات: 4/ 171.

(2) ينظر: يتيمة الدهر: 2/ 84، ومعجم الأدباء: 5/ 390، ومرآة الجنان وعبرة اليقظان، أبو محمد عبد الله بن أسعد البافقي: 2/ 390، ونفع الطيب: 3/ 74.

ونسبهما إلى ابن جبير، والمقطوعتان للشاعر (موسى بن عمران المارتلي⁽¹⁾)، وهما مما عُثِّل به ابن جبير أيضاً وليست له، وتوارد ذكرهما أيضاً في أكثر من موضع⁽²⁾.

وجاء في كتاب (البلاغة الواضحة) بيتٌ منسوبٌ إلى ابن جبير⁽³⁾، وقد وَهَمَ مؤلفا الكتاب في نسبة هذا البيت إليه، وهو للشاعر (ابن جابر الأندلسي)⁽⁴⁾، وقد ورد في كتاب (معاهد التنصيص على شواهد التلخيص)⁽⁵⁾.

مما تقدّم يمكن القول، إن شعر ابن جبير المطبوع في مجموعتين ومستدركين وما زوّدني به الدكتور (محمد عويد السايير)؛ قد اكتمل جمعه واستقر عدد أبياته على (ستمائة وتسعة وعشرين) بيتاً. وسيعتمد البحث في هذه الدراسة، على الديوان الذي حقّقه الدكتور (منجد مصطفى بهجت)، والمستدرك على شعر ابن جبير للدكتور (محمد عويد السايير).

(1) موسى بن حسين بن موسى بن عمران المارتلي، نسبة إلى مدينة (مارتلة) في الأندلس، المكنى (أبو عمران). كان زاهداً عابداً ورعاً له مشاركات في التفسير والحديث وأصول الدين مع تقدّم في الشعر والنثر. توفي سنة (ستمائة وأربعة) وهو ابن اثنتين وثمانين سنة. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: 2 / 687، والمغرب: 1 / 406.

(2) ينظر: المغرب: 1 / 406 - 407، وفتح الطيب: 3 / 296 - 297.

(3) البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين: 266.

(4) شمس الدين أبو عبد الله محمد بن الشيخ شهاب الدين أحمد بن جابر الأندلسي، كان عالماً بارعاً في فنون كثيرة وله نظم ونثر ومصنفات كثيرة. ولِدَ سنة ستمائة وثمانية وتسعون، وتوفي سنة ثمانون وسبعمائة للهجرة. ينظر: الوافي بالوفيات: 2 / 157، والنجوم الزاهرة: 11 / 192.

(5) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم العباسي: 3 / 229.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

توطئة

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

أولاً : الوزن

ثانياً : القافية

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

أولاً : الجنس

ثانياً : التكرار

ثالثاً : ردّ الأعجاز على الصدور

رابعاً : الترصيع

خامساً : التصريح

سادساً : التدوير

سابعاً : التقسيمات الإيقاعية



الفصل الأول

المستوى الصوتي

توطئة:

لاشك في أن للشعر أثراً في النفس ينبع من روافد نمّده بالدعومة والبقاء، ليكون له الأثر الأكبر في تأكيد غاية الشعر وتحقيق الراحة في النفس والمتعة في السمع.

وتبرز الصلة بين الموسيقى والشعر واحدة من بين تلك الروافد، إذ يظهر أثر هذه العلاقة بما انعكس على النص من تلاحم أجزائه وبعث الروح فيه، ذلك أن (بين الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيويّاً)⁽¹⁾. وهذا الارتباط والانسجام يتضح حينما نجد أن الشعر والموسيقى يرتكزان على الأداء الصوتي في تشكيل مادته التي تعتمد السمع أساساً لها⁽²⁾.

ولما كان الوزن والموسيقى أو الإيقاع واللحن⁽³⁾، ركنين رئيسين في بناء البيت الشعري، فقد وجب على الشاعر أن يولييهما من العناية ما يسهم في إثراء النص وتعزيز موسيقاه، إذ إلهما (يستقرآن في أعماق النفس، ويتأصلان فيها، فيبثان فيها ما صبحاه من الجمال...) ⁽⁴⁾.

وقد قسّمت الدراسات الحديثة موسيقى الشعر على قسمين، هما:

- الموسيقى الخارجية، وقوامها الوزن والقافية.

- الموسيقى الداخلية، والتي تتمثل - في الأغلب - بالمحسنات البديعية والتقسيمات الإيقاعية المتوازنة وما شاكلها⁽⁵⁾.

وقد ارتأينا أن هذا التقسيم في دراسة موسيقى الشعر عند ابن جبير؛ يعدّ أفضل ما يناسب المضمون الشعري الذي جاء به الشاعر من ناحيتي الوزن والقافية.

(1) قضية الشعر الجديد، د. محمد التويهي: 20.

(2) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: 12.

(3) ينظر: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام: 40.

(4) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خيّا: 95.

(5) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون: 58، والأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين

إسماعيل: 362.

المبحث الأول

الموسيقى الخارجية

تتضافر في بنية الشعر ونظامه الصوتي عدة مؤثرات لها دورها الفاعل في تنظيم المعاني والهيئة التي يستقر بها الشكل الشعري ومضمونه. وهذه المؤثرات هي العوامل التي تحدّد التوازن في الوحدات الإيقاعية، وتوفّر التّسق المتطلّب لنظام الشعر عامة. لذا سيكون الحديث عن الوزن والقافية كونهما أبرز عنصرين مؤثرين في الموسيقى الخارجية، وهما هيكلها وقوامها الذي تعتمد عليه.

أولاً: الوزن:

يعدّ الوزن ركناً أساسياً من أركان القصيدة العربية، وهو واحد من الأسس والمبادئ المتبعة في دراسة الآداب العالمية وتصنيفها ما بين الشعر والنثر⁽¹⁾. فبالوزن يتمّ التلاؤم بين أطراف الكلام، إذ إنّ وضع الألفاظ وصياغتها على وفق ترتيب معلوم تجسّده محور الشعر بأوزانها المعروفة، يجعل الكلام أقرب إلى النفس، وأسهل في الفهم والحفظ. والفرق بين الشعر والنثر هو (أنّ الشعر نُظم على أساس الإيقاع في الموسيقى)⁽²⁾. وأنّ من شأن وزن الألفاظ وتام حسناتها أن يعطي مرتبة الشعر وبها يفضل النثر. وفي ذلك يقول ابن رشيق (لأنّ كلّ منظوم أحسن من كلّ مثور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أن الدُرّ وهو أخو اللفظ، وشبيهه، وإليه يقاس وبه يشبه، إذا كان مثوراً لم يؤمن عليه، ولم يتفع به في الباب

(1) ينظر: ملحمة كلّكامش، طه باقر: 30.

(2) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: 10.

الذي له كسب، أو من أجله انتخب، وإن كان أعلى قدراً وأعلى ثمناً، فإذا نُظم كان أصون له من الابتذال وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، كذلك اللفظ إذا كان مثوراً تبذد في الأسماع، وتدرج من الطباع⁽¹⁾.

إذ يؤكد ابن رشيق في قوله هذا أهمية الوزن في النظم وأسلوب تثبيت الكلام وترسيخه في الذهن (ويريد ابن رشيق أن يقول: إن القول لا يثبت في الذهن ولا يعلق بالقلب إلا بالوزن، فالوزن هو المقيد له الذي يحفظه من التشتت، ولولاه لكان كثيره من ضروب القول الأخرى، وإنما يثبت الشعر في خاطر بوزنه ولفظه، ولا يبقى من النثر لفظه، إنما يضيع اللفظ ويبقى مدلوله ومعناه فحسب)⁽²⁾.

وقد تنبه الجاحظ لأهمية الوزن ومكانته في النظم لدى حديثه عن صعوبة ترجمة الشعر العربي إلى باقي اللغات، وجعل الوزن حائلاً لذلك، وسمّاه (العجز)⁽³⁾، وهو بقوله هذا يثبت ما للوزن من فضل على الشعر مثلما للعربية من فضل على سائر اللغات حين خصّها الله بالإعجاز وشرّفها أن تكون لغة القرآن.

وتأتي أهمية الوزن لما يعقد بينه وبين المعنى من صلة لا يمكن تجاهلها أو الإغفال عنها، فلا يمكن (فصل موسيقى الكلمة عن مدلولها)⁽⁴⁾.

كانت قضية العلاقة بين الوزن والمعنى مثار اهتمام النقاد قديماً وحديثاً⁽⁵⁾، وقد أفاد منها الأدب في رد مصادره ودعمها بفلسفة اليونان وتقدمهم، فتأثر هؤلاء النقاد بما جاء في كتاب

(1) العمدة في حاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: 1 / 19.

(2) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 37.

(3) ينظر: الحيوان، الجاحظ: 1 / 175.

(4) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل: 88.

(5) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو حازم القرطاجني: 266، والمرشد إلى فهم

أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجدوب: 1 / 74.

أرسطو (فن الشعر) وحديثه عن صلة الأوزان بالموضوعات ومدى ملائمة البحور لأنواع معينة من الشعر⁽¹⁾.

وليان أهمية الوزن وارتباطه بالمعنى فإن ذلك يقودنا إلى معرفة هذه العلاقة في شعر ابن جبير والوقوف على حقيقتها، وهل كان الشاعر يتخير الأوزان للمعاني أو لا؟ إذ يمكننا أن ندرك ذلك من خلال إحصاء البحور الشعرية ونسبها لدى الشاعر، وكيفية استعماله لها وما يدخلها من زحافات وعلل قد تغير من إيقاع البيت وموسيقى ألفاظه.

نسب الأوزان الشعرية عند ابن جبير:

بلغ عدد الوحدات⁽²⁾ الشعرية لدى الشاعر مئة وخمسة وحدات توزعت على أشكالها المعروفة من (قصائد)⁽³⁾ و(مقطوعات)⁽⁴⁾ و(تتف)⁽⁵⁾ و(أيتام)⁽⁶⁾.

وقد كان عدد قصائده (خمس عشرة) قصيدة، وعدد المقطوعات (اثنتان وأربعون) مقطوعة، وعدد التتف (أربع وأربعون) تتف. أما الأيتام فعددها (أربعة) أيتام. وكان مجموع الأبيات الشعرية (ست مئة وتسعة وعشرين) بيتاً موزعة على هذه الوحدات.

نلاحظ أن شاعرنا كان يميل إلى نظم المقطوعات والتتف، حتى استحوذت على نسبة كبيرة من شعره. فهو يسير على نهج الأندلسيين - ومن قبلهم المشرقيين - حين استأثرت المقطوعة بإعجابهم، وكانت مدعاة فخر لبعض شعرائهم⁽⁷⁾.

(1) ينظر: فن الشعر، أرسطو: 137.

(2) وتعني به النص المتكامل بغض النظر عن عدد أبياته. ينظر: مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، أحمد عبد الله المعاني: رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة الأنبار / 1997م: 18.

(3) أخذنا بالاعتبار الرأي القائل إن القصيدة عشرة أبيات فأكثر. ينظر: إعجاز القرآن، الباقلائي: 45، والعمدة: 188 - 189 / 1.

(4) المقطوعة: عددها من 3 إلى 9 أبيات. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي: 203.

(5) التتفة: هي ما لم تتجاوز البيتين. ينظر: المصدر نفسه: 241.

(6) البيت الأيتيم: هو البيت الذي يرسله الشاعر وحيداً. ينظر: علم العروض والقافية، راجي الأسمر: 205.

(7) ينظر: ديوانه: 83.



وللقائد موقف متباين إزاء النظم على هذه الأشكال الشعرية، فمنهم من يفضل القصائد، ومنهم من يفضل المقطوعات، ومنهم من يوليها الأهمية والعناية على حد سواء؛ فكلاهما يأتي في مواضع تتلاءم مع طبيعة الموقف والغرض الشعري الذي يتوخاه الشاعر في نظمته⁽¹⁾.
تأتي التنف بالمرتبة الأولى من ناحية عدد الوحدات بنسبة 41.9 % من مجموع شعره، وتأتي بعدها المقطوعات وبلغت 40 %، ثم القصائد بنسبة 14.2 %، وأخيراً الأيتام وشكلت نسبة 3.8 % من مجموع العدد الكلي للوحدات. والجدول الآتي يبين تفصيلات البحور الشعرية وتقسيمها من جهة عدد الأبيات والوحدات ومجموع أبيات القصائد والمقطوعات والتنف والأيتام والنسبة المئوية لكل منها.

ت	البحور	التقسيم	قصائد	مقطوعات	تنف	أيتام	العدد	النسبة
1	المتقارب	الأبيات	112	18	14	1	145	23.05 %
		الوحدات	4	5	7	1	17	16.19 %
2	الطويل	الأبيات	84	35	14	2	135	21.14 %
		الوحدات	4	8	7	2	21	20 %
3	الوافر	الأبيات	65	23	10	-	98	15.58 %
		الوحدات	1	5	5	-	11	10.47 %
4	الكامل	الأبيات	38	26	12	-	76	12.08 %
		الوحدات	2	5	6	-	13	12.38 %
5	البسيط	الأبيات	11	41	16	-	68	10.81 %
		الوحدات	1	8	8	-	17	16.19 %
6	الرملي	الأبيات	30	3	2	-	35	5.56 %

(1) ينظر: العمدة: 1 / 186.



		الوحدات	2	1	1	-	4	3.80%
7	السريع	الآبيات	-	19	8	-	27	4.29%
		الوحدات	-	4	4	-	8	7.61%
8	المجتث	الآبيات	10	8	4	-	22	3.49%
		الوحدات	1	2	2	-	5	4.76%
9	الخفيف	الآبيات	-	3	6	1	10	1.58%
		الوحدات	-	1	3	1	5	4.76%
10	المنسرح	الآبيات	-	8	-	-	8	1.27%
		الوحدات	-	2	-	-	2	1.90%
11	المديد	الآبيات	-	3	-	-	3	0.47%
		الوحدات	-	1	-	-	1	0.95%
12	الرجز	الآبيات	-	-	2	-	2	0.31%
		الوحدات	-	-	1	-	1	0.95%
	المجموع الكلّي	الآبيات	350	187	88	4	629	
		الوحدات	15	42	44	4	105	

البحور الشعرية وزخافاتهما وعملها :

استعمل الشاعر اثني عشر بحراً من بحور الشعر العربي البالغة ستة عشر بحراً، وهو عدد كثير في ديوان الشاعر، إذا ما قورن بما لدى الشعراء الكبار. ويدلّ هذا العدد على تمكن الشاعر

وسعة أفقهِ وإطلاعه وحرصه على التوسع في أساليب الكلام، وتأدية المعنى بطرق مختلفة بنية التعبير عما في نفسه وتجربته الشعرية.

وتوزعت الأبيات الشعرية في ديوان ابن جبير على محور وأوزان جاء ترتيبها بحسب كثرتها - على النحو الآتي:

1 - الملتقارب:

يتألف البحر المتقارب من ثماني تفعيلات موزعة على شطريه على النحو الآتي:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وللبحر المتقارب (نفحات راقصة موحدة)⁽¹⁾، وينماز بأنه (بحر رتيب، ولكنه متدفق سريع تأتي رتابته من وحدة التفعيلة (فعولن)، ويأتي تدفقه وسرعته من قصر هذه التفعيلة الخماسية...)⁽²⁾.

إن التكرار الذي تفرضه تفعيلات المتقارب جعل الكثير من الشعراء الفحول يتفادونه ولا ينظمون عليه، إلا أن منهم من نظم وأجاد أيما إجادة، كالأعشى والخنساء والمتنبي⁽³⁾. أما شاعرنا فقد نظم (سبع عشرة) وحدة شعرية من بحر المتقارب، وجاءت في (مئة وخمسة وأربعين) بيتاً شكّلت نسبها 23.05 % للأبيات و 16.19 % للوحدات من مجموع شعره، وهذه أعلى نسبة في ديوانه من ناحية عدد الأبيات، والثانية من ناحية عدد الوحدات.

نظم ابن جبير (أربعة) قصائد على هذا البحر، ومجموع أبياتها (مئة واثنان عشر) بيتاً، ونظم (خمس) مقطوعات مجموع أبياتها (ثمانية عشر) بيتاً، و(سبع) تنفٍ مجموعها (أربعة عشر) بيتاً، ونظم بيتاً يتيماً واحداً.

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم: 39.

(2) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي: 293.

(3) ينظر: المرشد: 1 / 337.

ولما كان هذا البحر (من حيث رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة)⁽¹⁾؛ فقد أجاد ابن جبير استعماله في مثل هذه المواضع⁽²⁾. إذ إننا نجد تطابقاً بين التعبير لدى الشاعر، وبين الوحدات اللفظية المطابقة لتكرار التفعيلات، مما يتيح تدفقاً في المعاني والألفاظ التي اختارها الشاعر موضوعات قصائده.

للمتقارب عروضان⁽³⁾ وستة أضرب⁽⁴⁾. فالعروض الأولى صحيحة، ولها أربعة أضرب، والثانية مجزوءة⁽⁵⁾ ولها ضربان⁽⁶⁾.

وقد نظم ابن جبير على العروض الصحيحة فقط، واستعمل منها ثلاثة أضرب، هي: أ - الصحيح (فَعُولُنْ). ب - المقصور⁽⁷⁾ (فَعُولْ). ت - المحذوف⁽⁸⁾ (فَعُوْ).

فمن الضرب الأول الصحيح (فَعُولُنْ) قوله⁽⁹⁾:

أَبَا حَكَمٍ أَيْنَ عَهْدُ الْوَفَاءِ فَقَدْ مَادَمَ عَهْدُكَ تُعْزِي إِلَيَّ

إذ جاءت عروض البيت (وفاء) صحيحة، وكذلك ضربه (إليه).

ومن الضرب الثاني المقصور (فَعُولْ) قوله⁽¹⁰⁾:

خَلَعْتَ الْعِذَارَ بِشَيْبِ الْعِذَارِ فَمَا يُقْبَلُ الْيَوْمَ مِنْكَ اعْتِدَارُ

(1) شرح تحفة الخليل: 293.

(2) ينظر: ديوانه: 104، 110.

(3) العروض: هو آخر جزء في صدر البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 170.

(4) الضرب: هو الجزء الأخير من عجز البيت. ينظر: المصدر نفسه: 153.

(5) المجزوء: هو البيت الذي نقص منه جزءان، جزء من آخر صدره وجزء من آخر عجزه. شرح تحفة الخليل: 83.

(6) ينظر: شرح تحفة الخليل: 286، 287، والعروض - تهذيب وإعادة تدوينه، جلال الجني: 187، إذ ذكر تسعة عشر تشكيلاً للمتقارب.

(7) القص: هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركه. ينظر شرح تحفة الخليل: 198.

(8) الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 61.

(9) المستدرك على شعر ابن جبير، د. محمد عويد الساي، مجلة المورد، المجلد 31 العدد الثاني: 126.

(10) ديوانه: 101.



فترى أن عروض البيت جاءت مقصورةً (عذار) وكذلك ضربه (تذار).

ومن الضرب الثالث المحذوف (فَعُولُ) قوله⁽¹⁾:

نَسِي شَفَاعَتُهُ عَصَمَةً فَيَوْمَ التَّنَادِي بِهِ يُتَصَمَّمُ

إذ وردت عروض البيت محذوفةً (مّة) وضربه محذوفٌ أيضاً (تَصَمَّم).

هذا ما استعمله الشاعر من الأعارض والأضرب الشائعة والمعروفة من بحر المتقارب. ونظم على تشكيله التام ولم ينظم على تشكيله المجزوء، إذ إنَّ (مجزوء المتقارب قليلٌ نَزَرَ في شعر المعاصرين، وفي شعر المولدين أيضاً، وهو في شعر القديم أقلُّ وأنزر)⁽²⁾.

ولعلَّ الشاعر لم يخالف من سبقه حين اقتصر نظمه على الأنواع الشائعة والمعروفة من هذا البحر، فقد نظم على تشكيله المحذوف (عشر) وحدات وعلى تشكيله الصحيح (ست) وحدات ونظم على تشكيله المقصور وحدةً واحدة.

زحافاتُه وعَلَلُه :

يدخل المتقارب زحافاً واحداً هو (القبض)⁽³⁾، فتصبح (فَعُولُنْ): (فَعُولُ)، وهذا الزحاف يدخل في حشو⁽⁴⁾ البيت وعروضه من دون ضربه، وهو (جميل الوقع خفيف الظل)⁽⁵⁾، وقد ورد كثيراً في شعر ابن جبير. من ذلك قوله⁽⁶⁾:

أَرَاكَ صَحَبْتَ حَيَاةَ الْغُرُورِ وَتَسَحَّبَ جَهْلًا ذِيُولَ الْفِرَارِ

أَلَسْتَ تَرَى كَلْباً صَفْوَهَا وَلِحْمُكَ قَدْ مَالَ يَبْغِي انْكِدَارُ

(1) المصدر نفسه: 125.

(2) شرح تحفة الخليل: 295.

(3) القبض: هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 191.

(4) الحشو: هو كل ما في البيت من أجزاء عدا العروض والضرب. ينظر: شرح تحفة الخليل: 42.

(5) المصدر نفسه: 292.

(6) ديوانه: 101.



وكيف تستأنم على غيرة وسيفُ المنيئة ماضي الغيران
فقد جاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الأول (أراك) والثاني (الست) والثالث
(وكيف) مقبوضةً على وزن (فعلول). كما جاءت التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول
(وتسبح)، والثاني (وتجمل) مقبوضةً أيضاً، أما العروض فقد جاءت مقبوضةً في البيت الأول
فقط (غور).

أما علل التقارب فالأولى هي (الحذف) وتدخل العروض والضرب، فتصبح (فَعُولُنْ) -
(فَعُولْ)، من ذلك قوله⁽¹⁾:

صُنَّ العَقْلُ عن لحظَةٍ في هوى فإِنَّ البَصِيرَةَ طَوَّعَ البَصَرَ
وَعُضَّ الجَفُونَ على عَفَةٍ فإِنَّ زِنَاءَ السَّعْيِونِ النَّظَرَ

فالبيتان الأول والثاني جاءت عروضهما محذوفةً (هوى) و(فَعَةٍ) وكذلك ضربهما (بَصَرَ)
(وَنَظَرَ) على وزن (فَعُولْ). وعلّة الحذف جائزة في عروضه لازمةً في ضربه، وذلك لأنها أُجريت
مجرى الزحاف لا العلة⁽²⁾. والأمثلة على الحذف كثيرة في ديوان الشاعر⁽³⁾.

والعلّة الثانية التي تدخل التقارب هي (القصر) وتدخل في ضربه فقط⁽⁴⁾، فتصبح
(فَعُولُنْ) - (فَعُولْ). من ذلك قوله⁽⁵⁾:

عَبَرْتُ مَرَاجِلَ عُمُرِ الْأَشَدِّ وَلَسْتُ أَرَى لَكَ فِيهَا اعْتِيَاذَ
وَجُرْتُ بِهَا عَنْ طَرِيقِ الْمُدَى صَلَاةً وَتَعَدُّو عَلَى أَنْ تُجَاوِزَ

(1) المصدر نفسه: 101.

(2) ينظر: شرح تحفة الخليل: 51.

(3) ينظر: ديوانه: 94، 106، 110، 121، 125، 130.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل: 289.

(5) ديوانه: 102.

وهي القصيدة الوحيدة في ديوان الشاعر التي تجسدت فيها علّة القصص. إذ جاء ضرب البيتين مقصوراً (تبار) و(تجّار) وهما على وزن (فَعُولُن)⁽¹⁾.

2 - الطويل:

هو بحرٌ مكوّن من ثماني تفعيلات موزعة على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على النحو الآتي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

والبحر الطويل (يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة، لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجديدة التي تحتاج إلى طول النفس والروية...) ⁽²⁾. وقد استعمل معظم الشعراء هذا البحر، لأنه (ليس في الشعر ما يبلغ عند حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره) ⁽³⁾، فهو يفسح المجال للشاعر أن يتنقل داخل هذا العدد من الحروف مع ما يتلاءم

(1) تجدر الإشارة إلى وجود بعض العلل الأخرى التي تدخل المتقارب، ومنها (الحرم)، إذ تجري مجرى الزحاف فتدخل في أول أجزاء الحشو فتصبح (فَعُولُنْ): (عُولُنْ) وتحوّل إلى (فَعْلُنْ). ولم تات هذه العلة في شعر ابن جبر. وقد قيل عن الحرم إنه قليل الوقع في الشعر تقيل الوقع على السمع، وربما لهذا السبب تحلّى عنها شاعرنا.

ومن هذه العلل: (البت) التي تدخل على ضرب المتقارب. إذ تتكون من اجتماع علّي الحذف و(القطع) على (فَعُولُنْ) فتصبح (فَعْ). وقد أشار الباحثون إلى ندرة الأبيات المنظومة من هذا النوع. ولم يصل شعر لابن جبر على هذه الشاكلة.

- الحرم: حذف الودت المجموع في أول البيت.

- البت: حذف السبب الخفيف من فعولن، ثم حذف الواو وتسكين العين.

- القطع: حذف ساكن الودت المجموع ثم تسكين المتحرك الذي قبله.

ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 33، 72، 203، وشرح تحفة الخليل: 292، وموسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: 89.

(2) شرح تحفة الخليل: 104

(3) الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي: 17.



ونفسه ومدى تأثيره بما يقول ويتجربته الشعرية على تنوع موضوعاتها، سواء أكانت مدحاً أم رثاءً أم عتاباً أم فخرأ أم اعتذاراً.

يمثل البحر الطويل أعلى نسبة في الشعر العربي القديم، فقد جاء على ما يقرب الثلث منه⁽¹⁾. ولعل صلاحية هذا البحر لموضوعات الحماسة والفخر، وميله إلى الأسلوب القصصي جعله كثيراً في الشعر القديم⁽²⁾. وهو لا يشكل هذه النسبة عند ابن جبير، إلا أن ترتيبه هو الثاني في شعره من ناحية عدد الأبيات، والأولى في عدد الوحدات.

فقد نظم (إحدى وعشرين) وحدة شعريّة جاءت في (مئة وخسة وثلاثين) بيتاً ونسبها هي 21.14 % للأبيات و 20 % للوحدات.

نظم الشاعر (أربعة) قصائد على هذا البحر، ومجموع أبياتها (اثنان وثمانون) بيتاً، ونظم (ثمانين) مقطوعات، ومجموع أبياتها (خسة وثلاثون) بيتاً، و(سبع) نتف، ومجموع أبياتها (أربعة عشر) بيتاً، ونظم بيتين يتيمين.

للبحر الطويل عروض واحدة مقبوضة (مَقَاعِلُنْ) وثلاثة اضرب، واضربه هي⁽³⁾:

أ- التام (مَقَاعِلُنْ). ب- المقبوض (مَقَاعِلُنْ). ت- المحدوف (مَقَاعِلْ).

نظم الشاعر على الاضرب الثلاثة. فمن الضرب الأول التام (مَقَاعِلُنْ) قوله في حُبّ النبي ﷺ وأهل بيته⁽⁴⁾:

سُؤَالُهُمْ فَرَضَ عَلَى كُلِّ مُسْلِمٍ وَحُبُّهُمْ أَسْنَى الذِّخَائِرِ لِلْأُخْرَى

وَمَا أَنَا لِلصَّحْبِ الْكِرَامِ بِمُبْغِضٍ فَإِنِّي أَرَى الْبَغْضَاءَ فِي حَقِّهِمْ كُفْرًا

إذ جاء ضرب البيتين تاماً (رِ لِلْأُخْرَى) و(قِهِمْ كُفْرًا) على وزن (مَقَاعِلُنْ).

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 59.

(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: 44.

(3) ينظر: شرح تحفة الخليل: 95.

(4) ديوانه: 103.

ومن الضرب الثاني المقبوض (مَقَاعِلُنْ) قوله⁽¹⁾:
وَكَمْ فَلَّتَاتِ لِلصَّنَائِعِ تُنْقَى عَوَائِيْهَا إِنْ لَمْ تُقْعَ فِي مَحَلِّهَا
كَذَا شَهَوَاتُ الْمَرْءِ إِنْ لَمْ تُكْنَلْهُ مُوَافَقَةُ عَادَاتٍ عَلَيْهَا بِكَلِّهَا
فجاء ضرب البيتين مقبوضاً على وزن (مَقَاعِلُنْ) في لفظي (عَلَّهَا) و(بَكَلَّهَا).
ومن الضرب الثالث المحذوف (مَقَاعِيْ) قوله في البيت اليتيم⁽²⁾:
إِلَيْنَا اقْصِدُوا يَا مَعْشَرَ الرِّكَبِ إِنَّنَا نَرَى الْعَارَ أَنْ تُمَسِيَ بِغَيْرِ وَفُودٍ
إذ جاء الضرب محذوفاً في قوله: (وَفُودٍ) على وزن (مَقَاعِيْ).

زحافات وعمله:

يدخل الطويل زحافان هما القبض و(الكف)⁽³⁾، إلا أن القبض هو الأكثر شيوعاً، وليس كل زحاف بمستكره في الأسماع، فلربما يكون (أخف من التمام وأحسن)⁽⁴⁾.
وزحاف القبض مستحسن في الطويل⁽⁵⁾. فهو يدخل تفعليتيه فيحوّل (فَعُولُنْ) إلى (فَعُولُ) و (مَقَاعِلُنْ) إلى (مَقَاعِلُ)، وقد ورد كثيراً في شعر ابن جبير. من ذلك قوله في رثاء ابنه⁽⁶⁾:

لَا لَ جَبْرِ فِيكَ أَيُّ فَجْيعَةٍ رَمَا مِنْهُمْ مَنْ يَسْتَفِيقُ مِنَ الْكَرْبِ
وَزَادَ عَلَى الْعِشْرِينَ سِتُّكَ أَرْبَعاً فَعَا جَلَّكَ الْحَيْنُ الْمُقْدَرُ بِالرَّقَبِ

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) المصدر نفسه: 99.

(3) الكف: هو حذف السابغ الساكن. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 225.

(4) العملة: 1 / 138.

(5) ينظر: العملة: 1 / 138.

(6) المستدرک: 120 - 121.

فقد جاءت التفعيلة الأولى (لآل) من صدر البيت الأول، والثالثة من صدر البيت الثاني (ن سن)، والثالثة من عجزه (مُقَدَّذ)، مقبوضةً على وزن (فَعُولُ)، وجاءت عروض البيتين مقبوضةً في قوله: (فَجِيعَة) و(كَ أربَعاً) على وزن (مَفَاعِلُنْ)*.

أما علل الطويل فتدخله علناً (الحذف والحرم)، فالحذف يدخل في ضربه فتحوّل (مَفَاعِلُنْ) إلى (مَفَاعِيْ). من ذلك قوله⁽¹⁾:

عليك بكتمانِ المصائبِ واصطبرِ
عليها فما أبقي الزمانُ شقيقاً
كفاك من الشكوى إلى الناسِ إنَّها
تُسْرُ عُدواً أو تسوءُ صديقاً

فقد جاء ضرب البيت الأول (شَفِيقاً) والثاني (صَدِيقاً) محذوفاً على وزن (مَفَاعِيْ).
أما علّة الحزم فلم يأت في ديوان الشاعر أي مثال عليها. والشاعر شاء أن يستعمل الأعراض الشائعة والمعروفة وألا يخرج عليها بما يستكره ويستهج من النظم، (وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعراض ووطئها، وأن يستحلي الضروب ويأتي بالظن موقعاً، وأخفها مستمعاً، وأن يتجنّب عويصها ومستكرها؛ فإنّ العويص ثماً يشغله ويمسك من عنانه، ويوهن قواه، ويفت في عضده، ويخرجه عن مقصده)⁽²⁾.

3- الواهر:

يتألف البحر الواهر من ست تفعيلات قُسمت على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على النحو الآتي:

مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ

(*) تجدر الإشارة إلى أنّ الزحاف الثاني الذي يدخل الطويل هو الكف، وهو زحاف نادر جداً ومستكره، فتصبح (مَفَاعِلُنْ): (مَفَاعِيلْ). ولم يرد في شعر ابن جبير أيّ مثال على هذا الزحاف. ينظر: العروض والقافية - دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي: 114.

(1) ديوانه: 119.

(2) المعمل: 1/ 140.

وينماز البحر الوافر بتدقق تفعيلاته التي أكسبته نغمة قوية جعلته ملائماً للتعبير عن العاطفة - على اختلاف مضمونها - سواء أكانت غضباً وحاسة، أم رقةً وحنيناً.

احتلّ الوافر المرتبة الثالثة من ناحية نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم⁽¹⁾. وجاء بالمرتبة الثالثة أيضاً في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والرابعة من ناحية عدد الوحدات. فقد نظم (إحدى عشرة) وحدة توزّعت على (ثمانية وتسعين) بيتاً، وعلى ذلك تكون نسبها 15.58 % للأبيات و 10.47 % للوحدات.

نظم ابن جبير قصيدة واحدة على البحر الوافر في (خمس وستين) بيتاً، ونظم (خمس) مقطوعات في (ثلاثة وعشرين) بيتاً و(خمس) تنفّ في (عشرة) أبيات. أمّا مجزوء الوافر فلم يأت في شعره إلا في مقطوعة واحدة وعدد أبياتها (أربعة) أبيات. والبحر الوافر يقضي بالشاعر إلى الإتيان بالمعاني في صورة متلاحقة ونغمات متسارعة، فهو (وزن خطابي، إن صحّ هذا التعبير، يشتدّ إذا شدّته ويرقّ إذا رققته...) (2). وكذلك فإنّ (أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة) (3).

للوافر عروضان وثلاثة أضرب، هي:

أ- العروض الثامنة المقطوفة⁽⁴⁾ (فعلون) وضربها مثلها.

من ذلك قول ابن جبير في قصيدة يحثّ بها صلاح الدين الأيوبي على مواجهة ما ظهر في المدينة المنورة من بدع وظلال⁽⁵⁾:

وَكَيْفَ تُطِيبُ فِي الدُّنْيَا حَيَاةً وَطَيِّبَةً لَا يَطِيبُ بِهَا مَقَامُ
يُثْرِبَتْهَا رَسُولُ اللَّهِ ﷺ وَلَيْسَ لِأَهْلِهَا مِنْهُ احْتِشَامُ

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 191.

(2) شرح تحفة الخليل: 153.

(3) المرشد: 1 / 359.

(4) القطف: هو إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 204.

(5) ديوانه: 126.

لَو احترموه أَوْ هَابُوهُ يَوْمًا
لَكَانَ لِصَحْبِهِ مَعَهُ احْتِرَامٌ
إِذْ وَرَدَتْ عَرُوضُ الْآيَاتِ الثَّلَاثَةِ مَقْطُوفَةً (حَيَاةً، وَثَاوً، وَ يَوْمًا) عَلَى وَزْنِ (فَعُولُنْ)،
وَكَذَلِكَ ضَرْبُهَا (مَقَامٌ، بِشَامٌ، يَرَامٌ).

ب - العروض المجزوءة الصحيحة (مُقَاعَلَتُنْ) ويدخلها زحاف (العصب)⁽¹⁾، فتصبح
(مُقَاعِيلُنْ)، وَلَا يَدْخُلُ الْعَصَبُ فِي غَيْرِ الْوَاقِفِ⁽²⁾. ولهذا العروض - أي المجزوءة الصحيحة -
ضريان: الأول مثلها (مُقَاعَلَتُنْ). منها قوله⁽³⁾:

أَمَّا فِي الدَّهْرِ مُعْتَرِفٌ فِيهِ الصَّفْوُ وَالْكَذْرُ
فَسَلَانِي عَنْ تَقَلُّبِهِ فَعِنْدَ جُهِينَةِ الْحَبْرِ
صَحْبِنَاهُ إِلَى أَجَلٍ نَرَاقِبُهُ وَنَحْتَرُ
فَمَا عَجَبًا لِمُرْتَجِلٍ وَلَا يَسْدِرِي مَتَى السَّفَرُ

فجاءت عروض الآيات صحيحة على وزن (مُقَاعَلَتُنْ) في قوله (رُمُعْتَرُ، تَقْلِيهِ، إِلَى
أَجَلٍ، لِمُرْتَجِلٍ)، وجاء ضربها صحيحاً أيضاً (حووَالْكَذْرُ، مَتَى الْحَبْرِ، وَنَحْتَرُ، مَتَى السَّفَرُ).
وهذه الآيات الأربعة هي كل ما وصل من شعر ابن جبير على هذه الصيغة. أما
الضرب الثاني المعصوب (مُقَاعِيلُنْ) فلم يرد في شعره مطلقاً. إذ اكتفى الشاعر بالنظم على
الواقف التام كونه أكثر الصيغ وروداً في الشعر العربي.

(1) العصب: هو تسكين الخامس المتحرك. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 171.

(2) ينظر: شرح تحفة الخليل: 46.

(3) ديوانه: 107.



زحافات وعمله:

تدخل الوافر عذّة زحافاتٍ وعمل⁽¹⁾، إلا أنّ أشهرها وأكثرها شيوعاً (العصب والقطف). فالعصب: (وهو زحافٌ سائقٌ يكثر دخوله في الوافر)⁽²⁾، يدخل في حشوه ليزيل عنه رتابته وثقله المتأثي من كثرة مقاطعه القصيرة. من ذلك قول ابن جبير⁽³⁾:

بَيَانُ الْمَرْءِ بِالْإِكْثَارِ عَيْبٌ وَعَقَبَى الصُّمْتِ أَقْرَبُ لِلْبَيَانِ
وَمَا فِي الْأَرْضِ إِنْ فَكَّرْتَ شَيْءَ أَحَقُّ بِطَوْلِ سَجْنٍ مِنْ لِسَانِ

فقد جاءت التفعيلة الأولى (بَيَانُ الْمَرْءِ) والثانية (و بِالْإِكْثَارِ) من صدر البيت الأول والثاني معصوبة. وكذا الحال في التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول (وَعَقَبَى الصُّمْتِ) والثانية من عجز البيت الثاني (لِ سَجْنٍ مِنْ) على وزن (مَفَاعِيلُنْ)، وهذا التغير ما بين التفعيلة التامة والمعصوبة في أجزاء البيت الواحد جعل فيه حسناً تطمئن له النفوس وتستريح له الأسماع.

أمّا عذّة القطف فتختصّ بالوافر، إذ (ليس في الشعر مقطوف غيره)⁽⁴⁾، فتلزم الدخول في عروضه وضربه، وصيغة الوافر المقطوف هي التي التزمت في جميع ما نظم من شعر على هذا البحر، لأنّ صيغته التامة (خيالية لم يستعملها شاعر)⁽⁵⁾.

وللوافر نغمة قوية جاءت لانتثار تفعيلته الأخيرة في شطريه، إذ تسلبه النغمة القوية صفة الإطراب وتعرضه عن نقصه هذا، بأن تجعله مرشحاً للأداء العاطفي، لذلك صلح استعماله في الاستعطاف والبكاء وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح⁽⁶⁾،

(1) ينظر: الكافي: 42، وشرح تحفة الخليل: 150.

(2) شرح تحفة الخليل: 151.

(3) ديوانه: 131.

(4) العملة: 1 / 139.

(5) المرشد: 1 / 356.

(6) ينظر: المرشد: 1 / 358، 359.



مما حدا بشاعرنا إلى توظيف فكرته لإيصالها للمتلقى وتجسيد تلك المعاني في شعره. من ذلك قوله⁽¹⁾:

أعزَّ الله بالإسلام قوماً فليس له بغيرهم قوامٌ
فلذت فرقة طعنت عليهم وهيل على أئوفهم الرغام
وكيف يعزَّ عند الله قومٌ ودين الله بينهم يضمام
تقوم إلى الصلاة وهم قعودٌ ويعلمو عندها لهم الكلام
بلعن صمَّت الأذان منه وسبٌ للصحابة يستدام

فقد تطابق إظهار الغضب في معرض الهجاء - وهي السمة التي يتصف بها البحر الوافر - مع معاني الألفاظ التي تطرَّق إليها الشاعر في هذا الغرض، حتى تدرجت عبر أبيات القصيدة ولاسيما في هذه الأبيات المجتزئة منها. إذ يكرس الشاعر مضموناً أثيراً إلى نفسه، وهو عزَّة القوم بالإسلام وذلة غيرهم، وهي الفرقة التي طعنت بالمسلمين، فيسأل - مستأنفاً القول في البيت الثالث - بكيف، ومستبعداً عزَّة الله ﷻ عن هؤلاء القوم الذين يناوئون الإسلام، حتى يدينهم الشاعر بأنهم ممن لا يتحركون إلى الصلاة التي أمر الله ﷻ بها وجعلها ركناً من أركان الإسلام الخمسة، فمن باب أولى أن أمر الصلاح هو من نصيب من يؤدي العبادات لا من يضييعها. ويختم الكلام بوصمة أظهرها على هذه الفرقة التي تلعن الصحابة وتسبهم بكلام لا تقوى على سماعه الأذان، ليجعلهم في موقف لا يحسدون عليه، وبذا أدخلهم مما لا يرضاه الدين الإسلامي، وبناءً عليه كانوا مدعاة لغضب الشاعر. فمعاني الأبيات تبدو واضحة في إظهار الغضب في معرض الهجاء، والقصيدة ملأى بمثل هذه المعاني التي تدلُّ على حسن اختيار الشاعر ومواقفته بين الوزن والمعنى⁽²⁾.

(1) ديوانه: 127.

(2) ينظر: القصيدة كاملة في ديوانه: 127.



ولما كانت أغراض الشعر وموضوعاته متعددة، فمنها الفخر والحماسة والرثاء، ومنها الهزل والاستخفاف والتحقير؛ فقد وجب أن يكون بين الغرض ووزنه نسباً. فإذا أراد الشاعر أن يفخر بشعره حاكى بين غرضه والأوزان الفخمة الرصينة، وإذا أراد الهزل والاستخفاف حاكى بين هذه الأغراض وما يناسبها من أوزان قل بهاؤها بين البحور.

4 - الكامل:

هو بحرٌ مكوّن من ستّ تفعيلاتٍ موزّعةٍ على شطريه على النحو الآتي:

مُتَقَالِعْلُنْ مُتَقَالِعْلُنْ مُتَقَالِعْلُنْ مُتَقَالِعْلُنْ مُتَقَالِعْلُنْ مُتَقَالِعْلُنْ

(وهو أكثر بحور الشعر جلبة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجدل - فخماً جليلاً مع عنصر ترتبي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما يمجراه من أبواب اللين والرقّة، حلولاً عذباً مع صلصلة كصلصلة الأجراس. ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً أو شهوانياً⁽¹⁾).

احتلّ الكامل المرتبة الثانية في نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم⁽²⁾، والأولى من الشعر الحديث⁽³⁾. وجاء بالمرتبة الرابعة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والثالثة في عدد الوحدات. فقد نظم (ثلاث عشرة) وحدة توزّعت على (ستّة وسبعين) بيتاً، وبذلك تكون نسبها 12.08 % للأبيات و 12.38 % للوحدات.

نظم الشاعر قصيدتين على وزن الكامل، جاءت الأولى في (سبعة عشر) بيتاً والثانية في (واحد وعشرين) بيتاً، ونظم (خمس) مقطوعات في (ستّة وعشرين) بيتاً و(ست) تنف في (اثني عشر) بيتاً.

(1) المرشد: 1 / 264.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 191.

(3) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د.شكري محمد عياد: 16.

وقد استعمل الشاعر هذا البحر في موضوعات شتى، كالممدح والوصف والغزل والمهجاء⁽¹⁾. ولعل كثرة المقاطع في البحر الكامل والبالغة (ثلاثين) مقطعاً تتيح للشاعر بسط تجاربه الشعرية على اختلافها، وهو ما عمد شاعرنا في ما نظم على هذا البحر.

للكامل ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب⁽²⁾. وقد نظم ابن جبير على اثنتين منها هي:

أ - العروض التامة (مُتَقَاعِلُنْ) وضربها مثلها، ومنها قوله⁽³⁾:

قَالُوا الْحَيِّبُ شَكَا - جُعِلَتْ فِدَاءَهُ - رَمَدًا أَصَابَ جَفُونَهُ كَالْعَنْدَمِ

فَأَجَبْتُهُمْ مَا زَالَ يَفْتِكُ لَحْظُهُ فِي مُهَجَّتِي حَتَّى تُضَرِّجَ بِالْذَمِّ

فالبيت الثاني جاءت عروضه (يَكُ لَحْظُهُ) وضربه (رَجَّ بِالْذَمِّ) على وزن (مُتَقَاعِلُنْ) التامة.

ب - العروض التامة (مُتَقَاعِلُنْ) وضربها (مقطوع) - (مُتَقَاعِلُنْ). ومنه قوله⁽⁴⁾:

وَكَاثِمًا أَضْنَاهُ شَوْقُ لِقَائِهَا مِنْ الْأَهْلِ هَائِمٌ وَعَمِيدُ

لَمْ تُثْنِيهِ الْأَشْوَاقُ عَنْ حَسَدٍ لَهُ لِإِحْدَى الْعَجَائِبِ وَامِقٌ وَحَسُودُ

فعروض البيت الأول (قُ لِقَائِهِ) والثاني (حَسَدٍ لَهُ) جاءت صحيحة، وجاء ضربهما

مقطوعاً (وعميد - وحسود) على وزن (مُتَقَاعِلُنْ).

وعلى الرغم من كثرة تشكيلات الكامل وتنوعها، إلا أن الشاعر لم ينظم إلا على

عروضه التامة - بضربها التام والمقطوع.

(1) ينظر: المستدرک: 122، 124، وديوانه: 98 و120 و126.

(2) ينظر: الكافي: 46، وشرح تحفة الخليل: 161.

(3) ديوانه: 126.

(4) المستدرک: 122.

أما ما يدخل الكامل من علل فالقطع و(الحدة)⁽¹⁾ و(الترفيل)⁽²⁾. وكثر مجيء القطع في شعر ابن جبير على عكس الحدة والترفيل اللذين لم يأتيا في شعره مطلقاً. والأمثلة على ورود علة القطع لدى الشاعر كثيرة. من ذلك قوله يذكر ناقته التي أوصلته إلى ممدوحه⁽³⁾:

وافنت أمير المؤمنين بنأ على شحط الثوى فلها يد الإنعام
لو أنعلت خراً الحدود كرامة لم تقصر واجبه من الإكرام
ولو استطعنا لم تكن نطأ الثرى إلا على الأرواح والأجسام

فقد جاء ضرب الأبيات الثلاثة مقطوعاً وأصابها زحاف الإضممار في قوله: (إنعام) و(إكرام) و(أجسام) على وزن (مُتَفَاعِلُنْ). إذ أتاح هذا الزحاف مع علة القطع فك قيد التفعيلة والنظم على وفق ذلك بحرية أكبر. إذ يسر للشاعر مجال النظم في الألفاظ التي يراها مناسبة، لما يتيه من مشاعر وأحاسيس مخصوصة في سياق الأبيات.

5 - البسيط:

ويشتمل على ثمانية تفعيلات موزعة على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

والبحر البسيط من البحور الرصينة التي قل ما يخلو منها ديوان شاعر. ويأتي بالمرتبة الثالثة في نسبة شيوعه ما بين بحور الشعر العربي⁽⁴⁾.

واشترك مع الطويل في تنوع تفعيلاته وعدد مقاطعه البالغة (ثمانية وعشرين) مقطوعاً، إذ إن عدد مقاطعه يكسبه مساحة إيقاعية واسعة يغتنمها الشعراء في طرق عدة موضوعات،

(1) الحذف: هو حذف الوند المجموع من آخر العروض والضرب من (مُتَفَاعِلُنْ) في الكامل فتصبح (مُتَفَا) وتنقل إلى (فَعِلُنْ). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 59.

(2) الترفيل: هو زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة. ينظر: المصدر نفسه: 104.

(3) المستدرك: 124.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 191.

كالقصص الذي يشوبها عنفٌ أو لين، أو الذي ينزلُ منزلةَ الفخر وأوصاف الملاحم، وكلُّ يظهرُ فيه روح الخطابة بشكلٍ جلي⁽¹⁾. وهو (من البحور الطويلة التي يعتمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدّية)⁽²⁾.

احتلَّ البسيط المرتبة الخامسة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات والثانية من ناحية عدد الوحدات، إذ يتساوى مع المتقارب في عدد وحداته البالغة (سبع عشرة) وحدة، وقد توزعت على (ثمانية وستين) بيتاً، لتشكلُ نسبتُها تالياً 10.81٪ للأبيات و 16.19 ٪ للوحدات.

نظم الشاعر قصيدةً واحدةً على هذا البحر في (أحد عشر) بيتاً، ونظم (ثماني) مقطوعاتٍ في (واحد وأربعين) بيتاً، و(ثماني) تنف في (سنة عشر) بيتاً.

وقد فضّل الشعراء النظم على وزن البسيط التام، كونه يتمتع بالرصانة والجزالة ولما فيه من سهولةً وطلاوة⁽³⁾. أمّا ما بقي من تشكيلاته الأخرى كالمجزوء (والمخلّع)⁽⁴⁾، فقد قلَّ استعمالها لدى الشعراء. وقال الدكتور (إبراهيم أنيس): إنّ خلْعَ البسيط لم يكن معروفاً قبل العباسيين، وأله قد نُظم فيه على قَلّةٍ في كلِّ العصور⁽⁵⁾.

وعلى الرغم مما قيل عن وزن المخلّع إنّ فيه نوعاً (من اضطرابٍ وحجلانٍ بين الخفة والثقل)⁽⁶⁾، إلاّ أنّ الشاعر نظم (خمسةً وأربعين) بيتاً على هذا الوزن ما بين مقطوعةً وثنفة، وهو عدد كثير إذا ما قورن بمجموع أبياته المنظومة على البحر البسيط، والبالغ عددها (ثمانية وستين) بيتاً.

(1) ينظر: المرشد: 1 / 453 وما بعدها.

(2) شرح تحفة الخليل: 138 .

(3) ينظر: منهاج البلاغة: 269.

(4) التخليع: هو إسقاط جزأين من البيت مع قطع تعديلي العروض والضرب وعجنها. ينظر: معجم في علم العروض، محمد أسبر ومحمد أبو علي: 18.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 118 .

(6) المرشد: 1 / 109.

ويبدو لنا أن الشاعر كان أميل في نظم شعره على (خلع البسيط)، من غير البسيط التام على الرغم مما نلاحظ على هذا الوزن من مآخذ ذكرت آنفاً. ويمكننا القول: إن هذا الوزن كان أكثر انسجاماً وتطابقاً من وزن البسيط التام في شعر ابن جبير، وذلك على وفق الأغراض التي جاء بها على هذا الوزن، وهي في الزهد والشوق والمجاء⁽¹⁾.

للبحر البسيط ثلاثة أعاريض وستة أضرب⁽²⁾. وقد نظم شاعرنا على نوعين منها، هي: أ- البسيط المخبون⁽³⁾: وهو ما كانت عروضه خبونة (فَعْلُنْ) وضربها مثلها. من ذلك قوله⁽⁴⁾:
وصعدو⁽⁵⁾ لَيْسَتْ سِرْبَالٌ مُشْتَهَرٌ بِالْحَبِّ مُنْغَمِسٌ فِي السُّهْدِ وَالْأَرْقِ
ما زالَ يطعنُ صدرَ اللَّيْلِ لَهْمُهَا⁽⁶⁾ حَتَّى غَدَا سَائِلًا مِنْهُ دُمُ الشَّقَقِ
فقد أصاب الخين عروض البيتين (سَهْرٍ) و(لَهْمُهَا) وضربهما (أَرْقٍ) و(شَقَقٍ) وهما على وزن (فَعْلُنْ). والخين في البسيط سائع مستحسن، وأجلُ جرساً وتستريح له الأذن وتطمئنُ إليه⁽⁷⁾.

(1) ينظر: ديوانه: 96، 97، 98، 100، 116، 117، 119، 123.

(2) ينظر: الكافي: 30، وشرح تحفة الخليل: 126.

(3) الخين: هو حذف الثاني الساكن من الجزء، فتصبح به (فَاعِلُنْ): (فَعْلُنْ). ينظر: التعريفات، الجرجاني: 80.

(4) ديوانه: 120.

(5) الصاعدة: القناة المستوية، تبت كذلك، لا تحتاج إلى التنقيف. لسان العرب، ابن منظور: مادة (صَعَدَ).

(6) اللهم: كل شيء حاد من سنان وسيف قاطع. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: 4/ 127.

(7) ينظر: شرح تحفة الخليل: 136، وموسيقى الشعر: 73.



ب - خَلْع البسيط: هو ما كانت عروضه مجزوءة مقطوعة (فَعُولُنْ) وضربها مثلها، يلتزم فيه القطع والخين في العروض والضرب⁽¹⁾ ووزنه:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ
من ذلك قول ابن جبير يذم الفلاسفة⁽²⁾:

قَدْ ثُبِتَ الْغَيُّ فِي الْعِبَادِ طَائِفَةُ الْكُفَّونِ وَالْفَاسِدِ
يَلْعَنُهَا اللَّهُ حَيْثُ كَانَتْ فَإِنَّهَا آفَةُ الْعِبَادِ

وقد استحسّن الشعراء المحدثون في العصر العباسي وزن خَلْع البسيط، وأكثروا النظم فيه⁽³⁾. ولعلّ ما يميّز به هذا الوزن من موسيقى يسيرة فطرية⁽⁴⁾، هو ما حدا الشاعر أن يكثر النظم فيه، وهو كثيراً ما يعمد إلى السهولة والبسر في شعره.

زحافاتاه وعلله:

يَعْدُ (الخين) من أكثر الزحافات التي تدخل تفعيلات البسيط كافة (حشواً وعروضاً وضرباً)، وبه تُصَبِّح (مُسْتَفْعِلُنْ): (مُتَفْعِلُنْ) وتُصَبِّح (فَاعِلُنْ): (فَعِلُنْ). وعند دخوله على عروض البيت وضربه يصبح زحافاً لازماً، فيلتزم الشاعر نَسْقاً واحداً، إمّا أن يكون البيت ذا عروض مخبونة وضربه كذلك (فَعِلُنْ) بتحريك العين، وإمّا أن يكون ذا عروض مخبونة وضربه مقطوع (فَعْلُنْ) بتسكين العين⁽⁵⁾.

نظم الشاعر جميع شعره من هذا البحر على وزنه المخبون، ولم ينظم على المقطوع. من ذلك قوله⁽⁶⁾:

(1) ينظر: شرح تحفة الخليل: 143.

(2) ديوانه: 100.

(3) ينظر: شرح تحفة الخليل: 138.

(4) ينظر: المرشد: 1/ 108.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 71.

(6) ديوانه: 116.

عَجِيتُ لِلْمَرْءِ فِي ذُنْيَاهُ تُطْبَعُهُ
فِي الْعَيْشِ وَالْأَجَلِ الْحَتْمُ يَقْطَعُهُ
يُمْسِي وَيُصْبِحُ فِي عَشْوَاءٍ يَخِيطُهَا
أَعْمَى الْبَصِيرَةِ وَالْأَمَالُ تُزْرَعُهُ
فَقَدْ جَاءَتْ عَرُوضُ الْبَيْتَيْنِ مَخْبُونَةً (سَمِعُهُ) وَ(سَطَّهَا) وَضَرِبَهُمَا مَخْبُونٌ أَيْضاً (سَطَّعَهُ)
و(رَعَّعَهُ)، وَهِيَ عَلَى وَزْنِ (فَعْلَعْلَنَ).

وَيَدْخُلُ فِي حَشْوِ الْبَسِيطِ زَحَافُ (الطِّي)⁽¹⁾، فِيهِ تُصْبِحُ (مُسْتَفْعِلُنْ): (مُسْتَعْلِنُ)، وَلَا يَبْلُغُ
هَذَا الزَّحَافُ مَا يَلْفُهُ الْخَيْنُ مِنَ الْخَفَّةِ، إِلَّا أَنَّهُ يُعَدُّ أَخْفَ وَقَعاً وَأَقْلَّ تَأْثِيراً فِي السَّمْعِ مِنَ الْخَبْلِ⁽²⁾،
الَّذِي يُعَدُّ (أَقْبَحَ الزَّحَافِ فِي الْبَسِيطِ)⁽³⁾.

وَزَحَافَاتُ الْبَسِيطِ مِنْهَا الْحَسَنُ كَالْخَيْنِ، وَالصَّالِحُ، كَالطِّيِّ وَمِنْهَا الْقَبِيحُ كَالْخَبْلِ⁽⁴⁾. وَلَمْ يَرِدْ
فِي شِعْرِ ابْنِ جَبْرِ زَحَافُ الطِّيِّ أَوْ الْخَبْلِ، أَمَّا الْخَيْنُ فَقَدْ وَرَدَ كَثِيراً، وَمِنْهُ (عَجِيتُ لَكَ) وَوَزْنُهَا
(مُتَفْعِلُنْ). وَلَهُ فِي الْمَقْطُوعَةِ نَفْسَهَا قَوْلُهُ⁽⁵⁾:

وَيَجْمَعُ السَّمَالُ حِرْصاً لَا يُفَارِقُهُ
وَقَدْ ذَرَى أَنَّهُ لِلْغَيْرِ يَجْمَعُهُ
تَرَاهُ يُشْفِقُ مَنْ تَضْيِيعِ دِرْهَمِهِ
وَلَيْسَ يُشْفِقُ مَنْ دِينَ يُضْيِيعُهُ

فَجَاءَتْ التَّفْعِيلَةُ الْأُولَى مِنْ صَدْرِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ (وَيَجْمَعُ لَكَ) وَالثَّانِي (تَرَاهُ يُشْفِقُ) مَخْبُونَةٌ،
وَكَذَا الْحَالُ فِي عَجَزِ الْبَيْتَيْنِ، وَهَذَا الزَّحَافُ (يَنْدَرُ أَنْ يَتَغَيَّرَ فِي الْحَشْوِ إِلَى (مُتَفْعِلُنْ) إِلَّا إِذَا كَانَ فِي
أَوَّلِ الشَّطْرِ... وَوُقُوعُهُ فِي أَوَّلِ الشَّطْرِ حَسَنٌ جَمِيلٌ تَمِيلُ إِلَيْهِ الْأَسْمَاعُ وَلَا تَنْفَرُ مِنْهُ⁽⁶⁾. وَأَبْرَزُ عَلَّةٌ

(1) الطِّي: هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 165.

(2) الخبل: هو خين وطئ، أي: حذف الثاني والرابع الساكنين من (مُسْتَفْعِلُنْ) فنصبح: (مُتَفْعِلُنْ) وتقل إلى (فَعْلَعْلَنَ). ينظر: شرح تحفة الخليل: 47.

(3) المصدر نفسه: 137.

(4) ينظر: العقد الفريد: 5 / 451.

(5) ديوانه: 116.

(6) موسيقى الشعر: 73.

تدخل البسيط هي القطع، فتحولُ (فَاعِلُنْ) إلى (فَاعِلْ). ولم يرد في شعر ابن جبير ما يمثل هذه العلة⁽¹⁾.

6 - الرَّمَل:

ويضمّ ستّ تفعيلاتٍ موزعة على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على النحو الآتي:

فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ

والرَّمَل من البحور الرقيقة الراقصة، ينماز بالسهولة والرّشاقة في نغمه، وهو من أكثر بحور الشعر (ليناً وسهولة)⁽²⁾.

وعلى الرغم من كونه وزناً قديماً، إلّا أنّ الذي رُوِيَ منه في الشعر القديم قليل⁽³⁾. وقد كثر استعماله في الشعر الحديث وذاع وزنه ذيوماً كبيراً في أعمال الشعراء المحدثين، وأصبح يحتلّ المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية في هذا العصر⁽⁴⁾.

جاء بحر الرَّمَل بالمرتبة السادسة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والسابعة من ناحية عدد الوحدات. إذ نظم (أربع) وحداتٍ توزعت على (خمسة وثلاثين) بيتاً، أي بنسبة 5.56٪ للأبيات، و 3.80٪ للوحدات.

فنظم قصيدتين عدد أبيات كلّ واحدةٍ منهما (خمسة عشر) بيتاً، ونظم مقطوعةً واحدةً في (ثلاثة) أبيات وثنفةً في بيتين. (وصيغة الأسى في الرمل واضحة، لا تكاد تحتاج إلى تدليل، وفيه معها قابلية للاسترسال...) ⁽⁵⁾. ومثلما ورد بحر الرمل تاماً، فقد ورد مجزئاً، (لذلك أكثر من

(1) من الملل الأخرى التي تدخل البسيط (التدليل)، وهو: زيادة حرف ساكن على الوند المجموع آخر الجزء، ويدخل مجزؤه البسيط فتصبح (مُسْتَفْعِلُنْ): (مُسْتَفْعِلَاتْنُ). ينظر: شرح تحفة الخليل: 56.

(2) منهاج البلاغة: 269.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 90

(4) ينظر: إيقاع الشعر العربي - تطوّره وتجديده، د. أحمد مصطفى أبو شوارب: 213.

(5) المرشد: 1/ 136.

النظم فيه شعراء الغزل والخمر والجون، ولم يحفل به من ينزع منهم إلى موضوعات الجد من مدح وحاسة...⁽¹⁾

للرمل عروضان وستة أضرب⁽²⁾. وقد نظم الشاعر على تشكيلين منهما:

أ - الرمل المحذوف: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فَاعِلُنْ) وضربها كذلك. من ذلك قوله⁽³⁾:

يَحْسَبُ النَّاسُ بَأَنِّي مُتَعَبٌ فِي الشَّفَاعَاتِ وَتَكْلِيفِ الْوَرَى
وَالَّذِي يُتَعَبُهُمْ مِنْ ذَاكَ لِي رَاحَةً فِي غَيْرِهَا لَنْ أَفْكِرَا
وجاءت عروض البيتين محذوفة (مُتَعَبٌ) و(ذَاكَ لِي) على وزن (فَاعِلُنْ) وكذلك ضربهما (فِ الْوَرَى) و(أَفْكِرَا).

ب - مجزوء الرمل الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فَاعِلَانْ) وضربه كذلك. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

يَا دَمَشْقَ الْعَرَبِ هَاتِيْ {م} لَكَ لَقَدْ زِدْتَ عَلَيْهَا
ثَحْتُكَ الْأَنْهَارُ تُجْرِي وَهِيَ تَنْصَبُ إِلَيْهَا
إذ جاءت عروض البيتين صحيحة (عَرَبِ هَاتِيْ) و(هَارُ تُجْرِي) على وزن (فَاعِلَانْ) وضربهما كذلك. إلا أنه دخل الحذف فيهما (تِ عَلَيْهَا) و(سَبُ إِلَيْهَا)، وهما على وزن (فَاعِلَانْ). ولم يرد في شعر ابن جبير على وزن مجزوء الرمل غير هذين البيتين، وما بقي من شعره نظم على تشكيله السابق (الرمل المحذوف)⁽⁵⁾.

(1) شرح تحفة الخليل: 219

(2) ينظر: العقد الفريد: 5/ 461، والكافي: 64.

(3) ديوانه: 102.

(4) المصدر نفسه: 134.

(5) ينظر: ديوانه: 102، 129، والمستدرك: 123.

زحافاتاه وعلله:

يدخل الرَّمْل زحاف الخين فيصيب جميع أجزائه في الحشو والعروض والضرب (فالخين فيه حسن)⁽¹⁾. وقد ورد هذا الزحاف في شعر ابن جبير. من ذلك قوله⁽²⁾:

قَدْ عَرَفْنَا عَرَفَاتٍ مَعَكُمْ فَلِهَذَا بِرُحِ الشُّوقِ إِنَّا
نَحْنُ بِالْمَغْرِبِ نُجْرِي ذِكْرَكُمْ فَتُروِبُ الدَّمْعُ نُجْرِي هَتْنَا

فقد جاءت التفعيلة الثانية من صدر البيت الأول (عَرَفَاتٍ) والأولى من عجزه (فَلِهَذَا) مخبونةً على وزن (فَعِلَاتُنْ). وفي البيت الثاني جاءت التفعيلة الثانية من صدره (رِبِ نُجْرِي) والأولى من عجزه (فَتُروِبُ الـ) مخبونةً أيضاً.

ويدخله زحاف الكف فتصبح (فَاعِلَاتُنْ): (فَاعِلَاتُ) وهو أثقل من الخين وأخف من الشكل⁽³⁾. ولم يرد في شعر ابن جبير زحاف الكف أو الشكل. أما الملل التي تدخل الرمل، فالخذف والقصر والتسييف⁽⁴⁾. وأكثر ما دخل شعره علّة الخذف. من ذلك قوله⁽⁵⁾:

كَمْ جَتَى الشُّوقِ عَلَيْنَا مِنْ أَسَى عَاذَ فِي مَرْضَايَكُم حَلَوَ الْجَنَى
وَلَكُم بِالْخِيفِ مِنْ قَلْبِ شَجٍ لَمْ يَزَلْ خَوْفَ الثُّورِ يَشْكُو الضُّنَى

فقد جاءت عروض البيتين محذوفة (مِنْ أَسَى) و(سَجٍ) على وزن (فَاعِلُنْ) وكذلك ضربهما (وَالْجَنَى) و(يَشْكُو الضُّنَى). أما علّة القصر والتسييف فلم تردا في شعره مطلقاً لتقلهما واقتصارهما على تشكيل الرمل المجزوء⁽⁶⁾.

(1) العقد الفريد: 5/ 464.

(2) ديوانه: 129.

(3) الشكل: هو حين وكف، أي حذف الثاني والسابع الساكنين. شرح نغمة الخليل: 47.

(4) التسييف: هو زيادة حرف ساكن إلى سبب خفيف في آخر الجزء ولا يكون إلا في مجزوء الرمل. ينظر: معجم

مصطلحات العروض والقوافي: 122.

(5) ديوانه: 130.

(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 122.



7 - السريع:

بحرٌ مؤلفٌ من ستّ تفعيلاتٍ موزعةٍ على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وهو (بحرٌ متدفّقٌ متلاحقُ المقاطع، وهو بهذا التدفق وهذا التلاحق يكون أقرب إلى طبيعة الخطابة منه إلى الشعر)⁽¹⁾.

والذي روي من هذا البحر في الشعر القديم قليل، وهو ما جعله يتراجع عن بقية بحور الشعر العربي من ناحية كثرة الأبيات التي نظمها الشعراء⁽²⁾.

ولعلّ اضطراب الموسيقى في هذا البحر وما فيه من تكلف وبطء وثقل وقربٍ من السجع، جعل الشعراء لا يكثرّون من النظم فيه، وربما لا ينظمون عليه⁽³⁾.

احتلّ بحر السريع المرتبة السابعة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والخامسة من ناحية عدد الوحدات. فقد نظم (ثمانية) وحدات جاءت في (سبعةٍ وعشرين) بيتاً، لتكون نسبها، 4.29٪ للأبيات، و 7.61٪ للوحدات.

نظم الشاعر (أربع) مقطوعات في (تسعة عشر) بيتاً و (أربع) تنفّ في (ثمانية) أبيات. والذي يُشَدُّ شعراً من بحر السريع يشعر (باضطرابٍ في الموسيقى لا تستريح إليه الأذان إلا بعد مران، وذلك لقلة ما نظم منه، والأذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته...) (4).

وعلى الرغم من صعوبة هذا الوزن، فقد نظم ابن جبير سبعةً وعشرين بيتاً كما ذكرنا آنفاً.

وللبحر السريع أربعة أعاريضٍ وستّة أضرب⁽⁵⁾. وقد أورد له ابن عبد ربّه سبعة

أضرب⁽⁶⁾. أمّا الأعاريض والأضرب التي استعملها الشاعر فهي:

(1) شرح تحفة الخليل: 233.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 90، 191.

(3) ينظر: المرشد: 1/ 160.

(4) موسيقى الشعر: 90.

(5) ينظر: الكافي: 73، وشرح تحفة الخليل: 225.

(6) ينظر: العقد الفريد: 5/ 464.

أ - العروض المطوية المكشوفة⁽¹⁾ (فَاعِلُنْ) وضربها مثلها. ومنها قوله⁽²⁾:

قد أحدث الناسُ أموراً فلاَ تعملُ بها إني امرؤُ ناصحُ
فما جماعُ الخيرِ إلا الَّذي كانَ عليه السلفُ الصالحُ
إذ جاءت عروض البيتَينِ مطويةٌ مكشوفةٌ (سراً فلاَ) و(لَا الَّذي) على وزن (فَاعِلُنْ)
وكذلك ضربهما (ناصحُ) و(صالحُ). وهذا النوع هو (أكثرها شيوعاً وأحبها إلى النفوس)⁽³⁾.

ب - العروض المطوية المكشوفة (فَاعِلُنْ)، وضربها موقوف⁽⁴⁾ (فَاعِلَانْ). منها قوله مادحاً⁽⁵⁾:

يا مَنْ حَوَاهُ الدِّينُ في عَصْرِهِ صَدْرًا يَحِلُّ الْعِلْمُ مِنْهُ فَوَازُ
مَاذَا يَرَى سَيِّدُنَا الْمُرْتَضَى في زَائِرٍ يَخْطُبُ مِنْهُ السُّودَاذُ
إذ جاءت عروض البيتَينِ مطويةٌ مكشوفةٌ (عَصْرِهِ) و(مُرْتَضَى)، ووزنها (فَاعِلُنْ). أما
ضربها فجاء مطوياً موقوفاً (هُ فَوَازُ) و(هُ السُّودَاذُ) على وزن (فَاعِلَانْ).
ت - العروض المطوية المكشوفة (فَاعِلُنْ) وضربها أصلم⁽⁶⁾ على وزن (فَعْلُنْ). ومنها
قوله⁽⁷⁾:

مَنْ كَبَّرَتْ عَنْ قُدْرِهِ خُطَّةٌ ذَاخِلَةٌ مِنْ أَجْلِهَا الْكِتَابُ
وَمَنْ سَمَتْ هِمَّتُهُ لَمْ يَكُنْ لِخُطَّتِهِ فِي نَفْسِهِ قُدْرُ

(1) الكشف: هو حذف السابغ المتحرك من (مفعولات) فتصبح (مفعولاً). ينظر: شرح تحفة الخليل: 52.

(2) ديوانه: 95.

(3) موسيقى الشعر: 91.

(4) الوقف: هو تسكين الحرف السابغ من (مفعولات) فتصبح (مفعولات). ينظر: شرح تحفة الخليل: 51.

(5) ديوانه: 96.

(6) الصلم: هو حذف الوند اللزوق من (مفعولات) في السريع فتصبح (مفعولاً) وتقل إلى (فَعْلُنْ). ينظر: شرح

تحفة الخليل: 51.

(7) ديوانه: 107.

فترى إن عروض البيتين جاءت مطوَّبةً مكشوفةً (خُطَّةً) و (لَمْ يَكُنْ) على وزن (فَاعِلُنْ) وجاء ضربهما أصْلَمَ (كَبِيرُ) و(قَدَرُ) على وزن (فَعْلُنْ).

نظم الشاعر على هذه الأعاريض والأضرب - وهي الشائعة من بحر السريع - (لأنهما أكثر خُفَّةً وروقةً)⁽¹⁾. ويأتي بعدهما ما كان ضربه على وزن (فَاعِلَانْ) وكلُّ مثلنا له في ما سبق. زحافاتُه وعلله:

ومَّا يَجُوزُ فِي السَّرِيعِ مِنَ الزَّحَافِ الحَيْنِ وَالطَّيِّ وَالخَبْلِ، فَالْحَيْنُ فِيهِ حَسَنٌ، وَالطَّيِّ صَالِحٌ وَالخَبْلُ فِيهِ قَبِيحٌ⁽²⁾.

وقد ورد زحاف الحَيْنِ والطَّيِّ كثيراً في شعر ابن جبير. من ذلك قوله⁽³⁾:
يَا رَشَاءُ حَظِّي إِبْعَادُهُ وَحِظُّ غَيْرِي مِنْهُ إِسْعَادُهُ
خَيْتُ وَكُلُّ نَالٍ مِنْكَ أَمْتَى أَسْعَدُ أَهْلَ الْحُبِّ أَوْغَادُهُ
إِذْ جَاءَتِ التَّفْعِيلَةُ الْأُولَى (يَا رَشَاءُ) والثَّانِيَّةُ (حَظِّي إِبْنُ) مِنْ صَدْرِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ مَطْوِيَّةٌ، وَمِثْلُ ذَلِكَ فِي التَّفْعِيلَةِ الْأُولَى مِنْ صَدْرِ الْبَيْتِ الثَّانِي (خَيْتُ وَكُلُّ) وَعِجْزُهُ (أَسْعَدُ أَهْلُ)، وَهُمَا عَلَى وَزْنِ (مُسْتَعِلُنْ). وَجَاءَتِ التَّفْعِيلَةُ الْأُولَى مِنْ عِجْزِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ غُيُونَةً (وَحِظُّ غَيْرِي) عَلَى وَزْنِ (مُتَفَعِّلُنْ). وَلَعَلَّ هَذَا التَّغْيِيرَ الَّذِي يَصِيبُ التَّفْعِيلَةَ بِمَا يَدْخُلُهَا مِنْ زَحَافَاتٍ وَعِلَلٍ يُكَسِّبُ الْوِزْنَ حَرِيَّةً أَكْثَرَ وَيُبْعِدُهُ عَنِ الثَّقَلِ وَالْكَثْفِ.
أَمَّا الْعِلَلُ الَّتِي تَدْخُلُ السَّرِيعَ فَهِيَ: الْكَشْفُ، وَالْوَقْفُ، وَالصَّلَمُ، وَكُلُّهَا وَرَدَتْ فِي شِعْرِ ابْنِ جَبْرِ. مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ يَسْتَجِيزُ (الصَّدْرُ الْحُجْنَدِيُّ)⁽⁴⁾:

(1) شرح تحفة الخليل: 233.

(2) المعقد الفريد: 5 / 467.

(3) ديوانه: 98.

(4) المصدر نفسه: 96. والصدر الحنجندي هو (عبد اللطيف بن محمد بن عبد اللطيف بن محمد بن ثابت ابن الحسن أبو القاسم الحنجندي، الملقَّب بصدر الدين. من أهل أصبهان، كان يتولَّى الرياسة بها على قاعدة آباءه وكانت له المكاة عند السلاطين ... وكان نقيهاً أدبياً واعظاً، وله شعر جيد. ولد في شهر رجب سنة خمس



إِجَازَةً يُورِثُهَا الْعُلَا جَازَةً تُبْقَى وَتُفْنَى الْبِلَادُ
يَسْتَصْحِبُ الشُّكْرَ خَدِمًا لَهَا وَالشُّكْرُ لِلْأَعْمَادِ أَسْنَى عِتَادُ
فقد دخلت علّة الكشف على عروض البيت الأول (هـا العُلا) والثاني (مأ لها)
فأصبحت على وزن (فَاعِلُنْ).

أما علّة الوقف فدخلت على ضرب البيتين (مئى البلاد) و(مئى عِتَاد) فأصبحت على وزن
(فَاعِلَانْ). ومتى ما دخلت هذه العلّة ألزم الشاعر بها في كل أبيات قصيدته⁽¹⁾.
أما علّة الصّلم فمثالها قوله يلزم الفلاسفة⁽²⁾:

قَدْ ظَهَرْتُ فِي عَصْرِنَا فِرْقَةً ظُهُورُهُمَا شَوْمٌ عَلَى الْعَصْرِ
لَا تَقْتَدِي فِي السِّدِينِ إِلَّا يَمًا سَنَ ابْنُ سِينَا وَأَبُو نَصْرِ
إذ دخلت علّة الصّلم على ضرب البيتين (عَصْرٍ) و(نَصْرِ) فأصبحت على وزن (فَعْلُنْ).

إنّ التغييرات التي طرأت على وزن السريع من زحافات وعلل، جاءت لتخفف من ثقل
وزن تفعيلته الثالثة (مفعولات) التي لم ترد في شعر شاعرنا ولا في الشعر العربي مطلقاً⁽³⁾. لذلك
أدخل الشعراء تلك الزحافات والعلل على وزن السريع لتألفه الأسماع، ويكون جاريّاً على
أشكال النظم المعهودة.

8 - المجتث:

يضمّ المجتث أربع تفعيلات موزّعة على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على
النحو الآتي:

وثلاثين وخمسة ومات في جمادي الأولى سنة ثمانين وخمسة. طبقات الشافعية الكبرى، أبو نصر عيد
الوهاب بن علي السبكي: 7 / 186.

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 91.

(2) ديوانه: 108.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 90، والمرشد: 1 / 153.



مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعِلَاثُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعِلَاثُنْ

والجئتُ (من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع)⁽¹⁾. احتلَّ هذا البحر المرتبة الثامنة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات، والسادسة من ناحية عدد الوحدات. فقد نظم على هذا البحر (خمس) وحدات توزَّعت على (اثنين وعشرين) بيتاً، لتكون نسبها 3.49٪ للأبيات و 4.76٪ للوحدات.

نظم الشاعرُ قصيدةً واحدةً في (عشرة) أبيات، ومقطوعتين في (ثمانية) أبيات وتنفئةً (واحدة). فالجئتُ ينماز برثيةً عذبةً ووزنٍ وشيقٍ حلو التَّغمة بين البحور⁽²⁾.

ولمَّا كان هذا البحرُ يصلح للإطراب والمتعة، فقد لجأ إليه الشعراء في العصر العباسي يتغنَّون به وينظمون عليه في عصور الغناء ويعد استقرار دولة بني العباس. وكانت عناية الشعراء بالمجزوءات من البحور - والجئتُ منها - صفةً من صفات العصور المتأخرة⁽³⁾. وكان ابن جبير يترسِّم خطى الشعراء الذين عاصروه حينما نظم على هذا الوزن ووظفه للأغراض ذاتها.

وللبحر الجئتُ عروضٌ واحدةً (فَاعِلَاكُنْ) وضربٌ واحدٌ مثلها⁽⁴⁾. من ذلك قوله يذمُّ الفلاسفة⁽⁵⁾:

الـدِينُ يَشْكُو بِلَيْهِ	مِنْ فِرْقَةٍ مُنْطَقَةٍ
لَا يَشْهَدُونَ مَصْلَاةَ	إِلَّا لِمَعْنَى الثَّقَلَيْنِ
وَلَا تُرَى السُّرْعُ إِلَّا	مِيسَاةَ مَذَنِيهِ
وَيُؤْثِرُونَ عَلَيهِ	مَذَاهِرَ بَأْفَلَسَفِيهِ

(1) المرشد: 1/ 99.

(2) ينظر: المرشد: 1/ 99 وما بعدها.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 192، 193.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل: 279.

(5) ديوانه: 135.



إذ جاءت عروض البيت الأول (كُو بُلَيْه) وضربه (مَنْطَقِيَه) على وزن (فَاعِلَاثُنْ). أمّا البيت الثاني فجاءت عروضه مخبونة (نْ صِلَاة) على وزن (فَعِلَاثُنْ) وضربه صحيح (سَيّ الثَّقِيَه) على وزن (فَاعِلَاثُنْ).

زحافاتاه وعالله:

يدخل المجتث زحاف الخين والكف والشكل، إلّا أنّ الخين هو الزحاف الوحيد الذي دخل شعر ابن جبير. من ذلك قوله⁽¹⁾:

أَقْصِرْ عَنِ الْغَيِّ كَمْ ذَا تُدْعَى لِـرُشْدٍ وَثَابِتٍ
لَا يَسْلُمُ الْعَبْدُ إِلَّا إِنْ اسْتَقَامَ وَثَابِتًا

فقد جاءت التفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني مخبونة (إِنْ اسْتَقَا) على وزن (مُتَفَعِّلُنْ) وجاء ضرب البيت نفسه مخبوناً (مَ وَثَابِتًا) على وزن (فَعِلَاثُنْ).

أما ما يدخل المجث من عللٍ فهي علة (التشعيث)⁽¹⁾. ولم تات هذه العلة في شعر ابن جبير.

9- الخفيف:

يتألف البحر الخفيف من ست تفعيلات موزعة على شطريه على النحو الآتي:

فَاعِلَاتْنِ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتْنِ فَاعِلَاتْنِ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتْنِ

ينماز البحر الخفيف بميله نحو الفخامة والرّصانة ويتلاحق نغماته وتدققها ما بين العنف واللين. وهذا التغير ما بين الفخامة والرقّة جعله يصلح في أغراضٍ مختلفة كالغزل والحماسة والمديح والمجاء والثناء والفخر⁽²⁾، فضلاً عن كونه (أخفّ البحور على الطبع، وأطلاها للسمع، يشبه الوافر ليناً، ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نظمته رأيتسه سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر نظيره يصحّ للتصرف بجميع المعاني)⁽³⁾. ورد هذا الوزن في شعر ابن جبير بنسبة ضئيلة مقارنةً بباقي الأوزان، فجاء بالمرتبة التاسعة من ناحية عدد الأبيات، واشترك مع المجث بالمرتبة السادسة من ناحية عدد الوحدات.

نظم شاعرنا على هذا البحر (خمس) وحدات توزعت على (عشرة) أبيات، وهي مقطوعة واحدة في (ثلاث) أبيات و(ثلاث) تنفّ في (ست) أبيات، ويتأً يتيماً واحداً، لتكون نسبها 1.58 % للأبيات و 4.76 % للوحدات.

للبحر الخفيف ثلاثة أعاريض وخمسة أضرب⁽⁴⁾، إلّا أنّ شاعرنا استعمل اثنتين:

(1) التشعيث: هو حذف أول الوند المجموع أو ثانيه أو ثالثه. معجم في علم العروض: 76.

(2) ينظر: المرشد: 1/ 208.

(3) معالم العروض والقافية، د. عمر الأسعد: 21.

(4) ينظر: الكافي: 84، وشرح تحفة الخليل: 252.



أ - العروض الصحيحة (فَاعِلَاتْنِ) وضربها مثلها. من ذلك قوله⁽¹⁾:

لِي صَدِيقٌ خَسِرْتُ فِيهِ وَدَادِي حِينَ صَارَتْ سَلَامَتِي مِنْهُ رِيحًا
حَسِينُ الْقَوْلِ سَيِّءُ الْفِعْلِ كَالْجَزْ {م} أَرِسَمِي وَاتَّبِعَ الْقَوْلَ ذُبْحًا
إِذْ جَاءَتْ عَرُوضُ الْبَيْتِ الثَّانِي صَحِيحَةً (فِعْلٌ كَالْجَزْ) عَلَى وَزْنِ (فَاعِلَاتْنِ). وَجَاءَ
ضَرْبُ الْبَيْتَيْنِ (مِنْهُ رِيحًا) وَ(قَوْلٌ ذُبْحًا) صَحِيحًا أَيْضًا.

ب - العروض المجزوءة الصحيحة (مُسْتَفْعِلَاتْنِ) وضربها مثلها. منها قوله في البيت
اليتيم⁽²⁾:

سَيَكُونُ الَّذِي قُضِي سَخِطَ الْعَبْدُ أَوْ رَضِيَ
إِذْ جَاءَ الْبَيْتَ مَجْزُوءًا وَقَدْ أَصَابَ تَفْعِيلُهُ الثَّانِيَةَ (لَّذِي قُضِيَ) زَحَافُ الْخِن. وَهَذَا
التَّشْكِيلُ مِنْ مَجْزُوءِ الْخَفِيفِ هُوَ الَّذِي نَظَمَ عَلَيْهِ الشُّعْرَاءُ قَدِيمًا وَحَدِيثًا⁽³⁾.
زحافاتُه وعلله:

أَكْثَرُ مَا يَدْخُلُ الْخَفِيفُ مِنْ زَحَافَاتٍ هُوَ الْخِن، وَبِهِ تَصْبِيحُ (فَاعِلَاتْنِ): (فَعِلَاتْنِ) وَتَصْبِيحُ
(مُسْتَفْعِلَاتْنِ): (مُتَفْعِلَاتْنِ)، وَتَجَسُّدُ ذَلِكَ كُلِّهِ فِي قَوْلِهِ⁽⁴⁾:

طَالَ شَوْقِي إِلَى يَقَاعِ ثَلَاثٍ لَأَتَشَدُّ الرِّحَالُ إِلَّا إِلَيْهَا
إِنَّ لِلنَّفْسِ فِي سَمَاءِ الْأَمَانِي طَائِرًا لَا يَحُومُ إِلَّا عَلَيْهَا
قُصِّنَ مِنْهُ الْجَنَاحُ فَهُوَ مَهْبِضٌ كُلُّ يَوْمٍ يَرْجُو الْوَقُوعَ لَدَيْهَا

(1) ديوانه: 95.

(2) المصدر نفسه: 135.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 121.

(4) ديوانه: 134.

إذ جاءت عروض البيت الثالث (وَهَيْضٌ) مخبونة على وزن (فَعْلَانٌ) وجاء ضربه (حَ لَذِيهَا) مخبونا أيضاً. والتفعيلة الثانية في الأبيات الثلاثة أتت مخبونة ووزنها (مُسْتَفْعِلُنْ) إلا في عجز البيت الثالث (يَرْجُو الْوَقْتُ) فقد جاءت صحيحة ووزنها (مُسْتَفْعِلُنْ).

أما ما يدخل الخفيف من عللٍ فالخذفُ والقصرُ والتشعيبُ، وكلها لم ترد في شعر ابن جبير. وما يحصل من تغييرات في بحر الخفيف من زحافاتٍ وعللٍ (كلها حسنُ الوقع في الأذان وكلها تستريحُ إليه الأسماع)⁽¹⁾.

10 - اطنسرح:

بحرٌ مؤلفٌ من ستّ تفعيلاتٍ موزعةٍ على شطريه على النحو الآتي:
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ
ينماز البحر المنسرح بالرقّة واللين، وهذا ما أهله أن يكون صالحاً للرثاء المراد به النوح أو النقائص الهجائية⁽²⁾.

ولا يخلو المنسرح من اضطراب في الموسيقى وعدم انسجام في النغم، وهذا ما جعل الشعراء يَقلُّونَ التَّظَمَ عليه، (لذلك فإنَّ القدرة على استيعاب إيقاعه لا تأتي إلا لمن خَبِرَ وزنه، وتمكَّن منه دريةً وممارسة...) ⁽³⁾.

وعلى الرغم من شيوع استعماله في العصر العباسي ومحاولة الشعراء التوسّع في أوزانه، لكنه ظلّ بعيداً عن محور الشعر الرصينة والفخمة كالطويل والبسيط والكامل وغيرها. وقال عنه

(1) موسيقى الشعر: 78.

(2) ينظر: المرشد: 1 / 188.

(3) مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي. مجلة التربية والتعليم - كلية التربية - جامعة الموصل، العدد الثامن، 1989م: 26.

أبو حازم القرطاجني: (في أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقليل، وإن كان الكلام فيه جزلاً)⁽¹⁾.

ومثلما قلّ استعمال هذا البحر لدى الشعراء، فقد قلّ استعماله لدى ابن جبير، إذ لم ينظم منه سوى وحدتين توزعتا على (ثمانية أبيات في مقطوعتين، فشكّلت نسبة 1.27 % للآبيات ونسبة 1.90 % للوحدات، وهذا ما جعله يحتلّ المرتبة العاشرة في شعره من ناحية عدد الآبيات، والثامنة من ناحية عدد الوحدات.

للبحر المنسرح ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب⁽²⁾، استعمل الشاعر تشكيلاً واحداً منها، وهو ما كانت عروضه مطوية وضربها مقطوعاً. وسَمّي بالمنسرح المقطوع⁽³⁾. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

تَأْنِي فِي الْأَمْرِ لَا تُكُنْ عَجَلًا فَمَنْ تَأْنَى أَصَابَ أَوْ كَادَا
وَكُنْ بِجِبِلِّ الْإِلَهِ مُعْتَصِمًا تَأْمَنُ بِهِ بَغْيِي كُلِّ مَنْ كَادَا

إذ جاءت عروض البيت الأول (سَكُنْ عَجَلًا) والثاني (مُعْتَصِمًا) مطوية على وزن (مُفَعِّلُنْ). وجاء ضرب البيتين (أَوْ كَادَا) و (مَنْ كَادَا) مقطوعاً على وزن (مُسْتَفْعِلْ). وروي أن القدماء نظّموا على هذا الوزن - أي: المقطوع - إلا أنهم لم يكثرُوا منه⁽⁵⁾.

زحافاتاه وعملاه:

يدخل المنسرح زحاف الحين والطبي والخبل، وأكثر ما يُصيبُ تفعيلاته هو زحاف (الطبي) لِيُحوَلَ (مفعولات) إلى (مفعلات) وحيثلّ (تستريح إليها الأذان وتطمئن إليها النفوس)⁽⁶⁾. وتغيّر التفعيلة هذا يُضفي عليها سلاسة وانسياباً يُسرُّ الإنشاد والإلقاء.

(1) منهاج البلاغة: 268.

(2) ينظر: الكافي: 79؛ وشرح تحفة الخليل: 238.

(3) ينظر: العروض والقافية: 146.

(4) ديوانه: 97.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 97.

(6) المصدر نفسه: 96.

يدخلُ زحافُ الحين (مُسْتَفْعِلُنْ) فتصبح (مُتَفَعِّلُنْ) ويدخلها الطيُّ فتصبح (مُسْتَعْلِنُ).
(وكلاهما حسن جيدٌ كثير الورد في هذا البحر)⁽¹⁾. وقد وردت هذه الزحافات في شعر ابن جبير. منها قوله في المقطوعة السابقة الذكر⁽²⁾:

فَكَمَّ رَجَاءُ فَتَالِ بُغْيَةٍ عَبْدٌ مُسِيءٌ لِنَفْسِهِ كَأَذَا
وَمَنْ تَطْلُ صُحْبَةُ الزَّمَانِ لَهُ يَلْقَى خَطُوباً بِهِ وَأَكْأَذَا

فقد جاءت التفعيلة الثانية من صدر البيت الثاني (صُحْبَةُ الزُّ) مطويةً على وزن (مَفْعُلَاتُ). وجاءت عروض البيت الأول (بُغْيَةٍ) والثاني (مَانِ لَهُ) والتفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني مطويةً على وزن (مُسْتَعْلِنُ). أما الحينُ فقد دخل التفعيلة الأولى من صدر البيتين (فَكَمَّ رَجَاءُ) و(وَمَنْ تَطْلُ) فأصبحتا على وزن (مُتَفَعِّلُنْ).

أما علل المنسرح فتدخله علّة الكشف والوقف والقطع، إلا أنّ علّة القطع هي التي دخلت شعر ابن جبير، فجاء جميع ما نظمته على المنسرح مقطوعاً. من ذلك قوله في طاق مجلس⁽³⁾:

أَصْبَحْتُ مِثْلَ الْجَنَانِ فِي الصَّدْرِ أَحْوَرُ مَا أَحْوَى كَالسَّرِ
فِي خَيْرِ قَصْرِ ثَرِيكَ سَاحَتُهُ فِي مَطْلَعِ الشَّمْسِ مَطْلَعِ الْبَذْرِ

وعلّة القطع تدخل ضرب المنسرح فيصبح على وزن (مُسْتَفْعِلُنْ)، وقد جاء ضرب البيتين السابقين مقطوعاً (كَالسَّرِّ) و(لَعِ الْبَذْرِ). أما عروض البيت الأول (فِي الصَّدْرِ) فقد دخلها القطع لالتزام البيت بالتصريح⁽⁴⁾.

(1) موسيقى الشعر: 96.

(2) ديوانه: 97.

(3) المستدرک: 123.

(4) البيت المصَّرَعُ هو البيت الذي يلتزم في آخر صدره قافية عجزه، ينقص بنقصانها ويزيد بزيادتها. ينظر: أنوار الريح في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني: 5 / 271.

11 - الجديد:

تفعيلاته ستُوزَّعة على شطريه - وهو التشكيل المستعمل منه - على النحو الآتي:

فَاعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ

والبحر المديد من البحور التي قلَّ نظمُ الشعراء عليها، لما في هذا الوزن من صلابة ووحشية وعنف. وعلى الرغم من سهولة نغمه فهو يُجهِّدُ الناظم ويصعب عليه، إذ إنَّ توالي كلماته يتطلبُ الفاظاً مُتقطَّعةً يجعله يَعسرُ في الإنشاد ولا يستسيغه الذوق⁽¹⁾.

ولمَّا كان أهلُ العروض قد اعترفوا بقلَّة المنظوم من هذا البحر⁽²⁾؛ فقد كان شاعرنا واحداً من أولئك الذين قلَّ نظمهم عليه، فلم ينظم منه سوى مقطوعةً واحدةً في ثلاثِ أبيات، ليحتلَّ بذلك المرتبة الحادية عشر في شعره من ناحية عدد الأبيات والثانية عشر والأخيرة من ناحية عدد الوحدات، لتكون نسبها 0.47% للأبيات و 0.95% للوحدات.

للبحر المديد ثلاثُ أعاريض وستُأصْرَبُ⁽³⁾. وقد استعمل الشاعر في مقطوعته اليتيمة هذه العروض المحدوفة المخبونة (فَعِلُنْ) وضربها مثلها، وذلك في قوله⁽⁴⁾:

رَبِّ إِنْ لَمْ تُؤْتِنِي سِرَّةً فَاطُورٌ عُنِّي فَضْلَةُ الغُمْرِ
لَا أَحِبُّ اللَّبَثَ فِي زَمَنِ حَاجِي فِيهِ إِلَى الْبَشْرِ
فَهُمْ كَسَرُوا لِمُنْجَبِرٍ مَا هُمْ بِجَبَرٍ لِمُنْكَسِرٍ

فقد جاءت أعاريضُ الأبيات الثلاثة (سِرَّةٌ، زَمَنٌ، حَجِيرٌ) محدوفةً مخبونةً، وكذلك ضروبها (غُمْرٌ، بَشَرٌ، كَسِيرٌ) وهي على وزن (فَعِلُنْ). ولعلَّ هذا الوزن هو (التشكيلُ الوحيدُ المستساغُ

(1) ينظر: المرشد: 1/ 78.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 98.

(3) ينظر: الكافي: 24، وشرح تحفة الخليل: 109.

(4) ديوانه: 108.

حالياً، لأنه تشكيلٌ أقرب إلى الانسيابية في الأداء منه إلى الثقل، ولعلَّ شعراء العصر العباسي هم الذين نبهوا إلى هذه الخصيصة بكثرة استخدامهم له⁽¹⁾.

زحافاتُه وعملُه:

يدخل المديد زحاف الخين والكف والشكل، وأكثر ما يصيب تفعيلاته الخين. فنرى أنَّ (فَاعِلَاثُنْ) تصير (فَعِلَاثُنْ) وتصبح (فَاعِلُنْ) - (فَعِلُنْ)، وهذا هو المشهور الحسن في تغييرات الخش⁽²⁾.

ورود زحاف الخين في هذه المقطوعة البيتية في قوله⁽³⁾:

لَا أَحِبُّ اللَّبِثَ فِي زَمَنِ حَاجَتِي فِيهِ إِلَى الْبَشْرِ
فَهُمْ كَسَرُ لِمُنْجَبِرٍ مَا هُمْ جَبْرٌ لِمُنْكَسِرٍ

إذ جاءت التفعيلة الثانية من عجز البيت الأول (بَشْرٌ) مخبونةً على وزن (فَعِلُنْ). وجاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني (مَا هُمْ جَبْرٌ) مخبونةً أيضاً على وزن (فَعِلَاثُنْ). أما علل المديد فتدخله علَّةُ الحذف والقصر والبت، إلا أنَّ علَّةَ الحذف هي التي دخلت شعره، فأتت أبياته الثلاثة مخدوفةً مخبونةً على وزن (فَعِلُنْ).

12- الرجز:

وقوامُ تفعيلاته ستُّ موزعةٌ على شطريه على النحو الآتي:
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

والرجز من البحور التي نظم عليها الشعراء والعامة، ولكثرة ما نُظِمَ منه أخذ الشعراء يفرقون بينه وبين القصيد (وعلى أساس من هذا أدرك معظم الشعراء أنهم أسمى منزلةً وأعلى مرتبةً من الرجز، بل إنهم ليرتفعون عنهم بشعرهم، ولا يقلّدونهم فيما يقولون، لما يرونه من

(1) العروض والفاية: 132.

(2) موسيقى الشعر: 103.

(3) ديوانه: 108.

فَنُ شَعْبِيٌّ يُلْهَوْنَ بِهِ النَّاسُ أَوْ يَعْبَثُونَ، يُدَاعِبُونَ أَوْ يَتَفَكَّهُونَ...⁽¹⁾. واختصّ بالرجز مجموعة من الشعراء الذين أطلق عليهم (الرجّاز)، لكثرة ما نظموا على هذا الوزن. واشترك العامة مع الشعراء في التّظلم على هذا الوزن، إذ إنّه (القلب الذي آثره القداماء للأدب الشعبي)⁽²⁾.

والرجز وزنٌ عذبٌ ينمازُ بالسّهولة وتحسن فيه القِطْعُ القصار وتصحّب فيه إجادة القصائد الطوال، إذ لا يكاد يلائم موضوعاتٍ توصف بالرزّانة والجديّة وعمق التأمل⁽³⁾.

احتلّ الرجز المرتبة الثانية عشر والأخيرة في شعر ابن جبير من ناحية عدد الأبيات والوحدات، فلم ينظم منه سوى نثفٌ واحدةٌ في بيتين، أي بنسبة 0.31 % للأبيات و 0.95 % للوحدات.

للرجز أربعة أعاريض وخمسة أضرب⁽⁴⁾. ولم يستعمل الشاعر غير مجزوء الرجز الصحيح ووزنه:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نظم عليه بيتين وحيدين هما قوله⁽⁵⁾:

لَا تُغْتَرِبْ عَنِّي وَطَنِي وَادْكُرْ رُصَّارَيْفَ الثُّوَى
أَمَّا نَرَى الثُّمُصْنَ إِذَا مَا قَارَقَ الْأَصْلَ ذَوَى

زحافاتُه وعلله:

يدخل الرجز زحاف الخنن والطّي والخبيل، وتدخل هذه الزحافات جميع تفعيلات البيت⁽⁶⁾. وقد دخل زحاف الخنن والطّي في البيتين السابقين.

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 40.

(2) موسيقى الشعر: 129.

(3) ينظر: المرشد: 1 / 262.

(4) ينظر: الكافي: 60، وشرح تحفة الخليل: 196.

(5) ديوانه: 135.

(6) ينظر: شرح تحفة الخليل: 202.

فجاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني (أما ترى أله غبوةً على وزن (مُسْتَعْلَنَ). وجاءت عروض البيت الأول (عَنْ وَطْنٍ) والثاني (مُحْصَنَ إِذَا) مطويةً، وكذلك ضرب البيت الثاني (أصلَ دَوَى) جاء مطويةً أيضاً على وزن (مُسْتَعْلَنَ). وهذه الزحافات في الرجز تبدو سائغةً غير نابيةٍ عن الذوق⁽¹⁾. أما علل الرجز فتدخله علّة القطع والتذييل⁽²⁾. وهاتان علتان لم تدخلتا بحر الرجز في شعر ابن جبير مطلقاً. والذي أبعد هاتين علتين عن شعره هو قلّة ما نظم الشاعر على هذا البحر.

ثانياً: القافية:

هي النمط الثاني من أنماط الموسيقى الخارجية للبيت الشعري. وقد عرّفها العروضيون بعدة تعريفات. فمنهم من جعلها القصيدة ومنهم من جعلها البيت ومنهم من جعلها الكلمة الأخيرة⁽³⁾، إلا أن الراجح من تلك الأقوال هو ما قيل بأن القافية هي حرف الروي⁽⁴⁾. والروي هو (الحرف الذي بُني عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد...) ⁽⁵⁾، لذا تعدّ القافية من أبرز الدعائم الأساسية في نظم الشعر، فهي تسهم في بناء البيت الشعري وتكسبه إيقاعاً متميزاً، إذ لا يسمى الكلام شعراً ما لم يكن مقفياً.

تأتي أهمية القافية - وهي (من خاصيات الشعر العربي منذ أقدم عصوره أيام كان سجعاً غير موزون)⁽⁶⁾، - لما تحمله من نغمة موسيقية تتصل بإيقاع البيت وصياغته الشعرية، فهي

(1) شرح تحفة الخليل: 202.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 52، 56.

(3) ينظر: القوافي، أبو يعلى التنوخي: 59 وما بعدها.

(4) ينظر: العمدة: 1/ 152 - 153.

(5) القوافي، الأخفش: 10.

(6) كتاب المنزلات - منزلة الحدائق، طراد الكبيسي: 1/ 22.

(حوافر الشعر، أي: عليها جريانه وأطرداه، وهي مواقف، فإن صَحَّت استقامات جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)⁽¹⁾.

والقافية (ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية، ونهايةً للمعنى الذي يريده الشاعر وحسب، وإنما هي أيضاً اللمة الأخيرة التي تظالعهَا عَيْنُ القارئ وتقف عندهَا ذَاكرته. بمعنى أن للقافية موقعاً هاماً طالما أهمله الشاعر الرديء وتنبه له الشاعر الجيد...)⁽²⁾.

وتبدو أهمية القافية واضحةً عند ابن جني حينما قصر العناية في الشعر عند العرب بالقوافي في قوله: (ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي... والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أَمْسَ والحشدُ عليها أوفى وأهم...)⁽³⁾، أي: إنهم يحشدون للمعنى ويعتنون به عن طريق القافية التي ينبغي أن تكون كلماتها (ذات معانٍ متصلةً بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوبٌ من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهايةً طبيعيةً للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها)⁽⁴⁾.

ومثلما يُحدثُ الوزن تأثيراً في نفس المتلقي ويثبت المعنى في ذهنه، فالقافية هي (ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفصيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت)⁽⁵⁾.

وينبغي للقافية أن تأتي بما يلائم الغرض والوزن الذي أريدت له، إذ إن لها دوراً في تأكيد المعنى بوصفها (النهاية البارزة للوزن)⁽⁶⁾، وتتعدى أهمية القافية موسيقى الشعر وإيقاعه، لتدخل

(1) منهاج البلاغة: 271.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د.علي عباس علوان: 220.

(3) الخصائص، ابن جني: 1 / 84.

(4) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال: 442، 443.

(5) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 40.

(6) مفهوم الشعر، د.جابر أحمد عصفور: 407.



في نسج البيت الشعري ومعناه، وليس لها ذلك فحسب، وإنما (يفوق ذلك أهمية أن لها معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري)⁽¹⁾.

أقسام القافية:

تنقسم القافية - من ناحية حركة الروي - على قسمين:

أولاً: القافية المطلقة: (وهي التي يكون فيها الروي متحرراً)⁽²⁾. وللقافية المطلقة مساحة إيقاعية رجة في الإنشاد، إذ نراها أكثر موسيقية، ويكون وقعها في الأسماع أحلى وأجمل. والقافية المطلقة أكثر شيوعاً في الشعر العربي، ويهتم بها الشعراء ويلتزمون بها ولا يجيدون عنها⁽³⁾.

كثُر استعمال القافية المطلقة عند ابن جبير، إذ نظم منها (خمسٌ وتسعين) وحدةً شعرية ما بين قصيدة ومقطوعة وثقة، ليكون مجموع أبياتها (خمس مئة واثنين وثمانين) بيتاً، وبهذا تكون نسبها 90.47 ٪. للوحدات و 92.52 ٪. للأبيات، والنسبة مقاربة لما نُظِمَ من الشعر العربي على القافية المطلقة⁽⁴⁾.

وردت القافية المطلقة في شعر ابن جبير (مؤسّسة)⁽⁵⁾ و(مردوفة)⁽⁶⁾ و(مجرّدة)⁽⁷⁾، وجاءت على الشكل الآتي:

(1) نظرية الأدب، أوستن دارين ورينيه ويلك: 208.

(2) موسيقى الشعر: 260.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 260.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 281.

(5) التأسيس: هي الألف التي بينها وبين حرف الروي حرف واحد. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أبو العلاء المعري: 32.

(6) الردف: هو أحد حروف المد واللين، وهي الياء والواو والألف، يدخل قبل حرف الروي. العقد الفريد: 5/ 496.

(7) القافية المجردة: وهي التي تخلو من الردف والتأسيس. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

ولا تتواضع للولاء فإلهم من الكينر في حال عوج بهم سكرًا

فروي القصيدة (الراء) جاء موصولاً بـ (الف) الإطلاق في لفظي (ضراً) و (سكرًا).

ويوصل الروي بالـ (كاف). ومنه قوله⁽¹⁾:

لم تلزم الرشد يا ابن رشد لما علا في الزمان جدك

وكننت في الديسر ذا ريساء ما هكذا كان فيه جدك

وهنا جاء حرف الروي الـ (دال) موصولاً بالـ (كاف) في لفظة (جدك).

ب - المطلقة المردوفة: وردت هذه القافية في (أربع وأربعين) وحدة ما بين قصيدة

ومقطوعة وثلاثة، لتشكّل (مائتين وأربعاً وستين) بيتاً، وتحمل المرتبة الثانية من ناحية عدد
الوحدات، والأولى من ناحية عدد الأبيات.

فمن القافية المردوفة بالألف قول ابن جبير⁽²⁾:

بني الإسلام جدوا في الجهاد بسمر الخط والبيض الحداد

ويعموها فريكم اشتراها نفوساً ترجوها في المعاد

فحرف الروي الـ (دال) جاء مردوفاً بأحد حروف المذ وهو (الألف) في قوله (الحداد) و

(المعاد). وإذا ما صاحب القافية المردفة ألف الإطلاق تزداد القيمة النغمية للقافية من ناحية
ارتفاع الجرس الموسيقي لها، وكذلك فإن إطلاق القافية يسهل إلقاء القصيدة ويحسنه⁽³⁾.

ويلحق الردف بـ (الألف) وصل بـ (الألف) كما في قوله يتشوق لزيارة النبي ﷺ⁽⁴⁾:

إليك إليك نبي الهدى زكى البحار وجبت القفار

وفارقته أهلي ولا مئة وزب كلام يجبر اعتذارا

(1) المصدر نفسه: 98.

(2) ديوانه: 99.

(3) ينظر: القافية في شعر المتنبي، د. هادي الحمداني: مجلة الضاد، العدد الرابع/ 1990م: 130، 131.

(4) ديوانه: 105.

فروي القصيدة (الراء) جاء مردوفاً بد(الألف) وموصولاً بد(الألف) أيضاً في لفظتي (القَفَارَا) و (اعتَدَارَا).

ويلحق القافية المردوفة وصلّ بد(هاء) كما في قوله⁽¹⁾:

غَرِيبٌ تَذَكَّرْ أَوْطَانَهُ فَهَيِّجْ بِالذِّكْرِ أَشْجَانَهُ
يَحُلُّ عُرَى صَبْرِهِ بِالْأَسَى وَيَعْقِدُ بِالتَّجَمُّرِ أَجْفَانَهُ

إذ جاء حرف الروي (النون) مردوفاً بد(الألف) وموصولاً بد(الهاء) في لفظتي (أشجَانَهُ) و(أجفَانَهُ).

ويلحق الوصل بالهاء خروج بالألف كما في قوله⁽²⁾:

هَنِيئاً لِمَنْ حَجَّ بَيْتَ الْهَدَى وَحَطَّ عَنِ النَّفْسِ أَوْزَارَهَا
وإنَّ السَّعَادَةَ مَضْمُونَةٌ لِمَنْ حَلَّ طَيِّبَةَ أَوْزَارَهَا

فحرف الروي (الراء) جاء مردوفاً بد(الألف) وموصولاً بد(الهاء) ولحقه خروج بد(الألف) في لفظة (أوزارها).

ولم يرد في شعر ابن جبير خروج بالواو أو الياء، أما الخروج بالألف فله وقع جميل في النفس، وله من العذوبة ما لا يخفى على الأسماع. وتعدُّ هذه القافية من بين القوافي الجميلة⁽³⁾، إلا أنها وردت بنسبة ضئيلة في شعر ابن جبير.

وتأتي القافية المطلقة مردوفة بد(الواو) كما في قوله⁽⁴⁾:

خَلِيلِي أَبَا بَكْرٍ فَهَلْ ثَمَّ حِيلَةٌ يَكُونُ إِلَيْهَا فِي نَوَاكِرْ جُوعِي
مَسْخِرُكَ السَّلَوَانَ أَلِي رُمْتُهُ فَحَالَ اشْتِيَاقِي دَوْنَهُ وَنُزُوعِي

(1) المصدر نفسه: 130.

(2) المصدر نفسه: 106.

(3) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 267.

(4) كنز الكتاب ومنتخب الآداب، أبو اسحق إبراهيم بن الحسن البونسي: 1/ 206 - 207.

إذ جاء حرف الروي (العين) مردوفاً به (الواو) في لفظي (رجوعي) و(نروعي). وكذلك تأتي القافية المطلقة مردوفة به (الياء)، وقد وردت في شعره أيضاً. من ذلك قوله في البيت اليتيم⁽¹⁾:

لعلّ بشير الرضا والقبول يُعلّل بالوصل قلب الخليل

فحرف الروي (اللام) جاء مردوفاً به (الياء) في لفظة (الخليل).

ت - المطلقة المؤسسة: وردت هذه القافية في (ثلاث) وحدات توزعت على قصيدة ومقطوعة ونفقة، ليشكل مجموع أبياتها (واحدًا وستين) بيتاً، لتأتي بالمرتبة الثالثة من ناحية عدد الوحدات والأبيات. منها قول ابن جبر⁽²⁾:

وإني لأؤثر من أصطفي وأغضي على زلة العائير

وأهوى الزيارة ممن أحب لأعتقد الفضل للزائر

ففي لفظي (عائير) و(زائر) نرى أنّ (الألف) حرف تأسيس فصل بينه وبين حرف الروي (الراء) حرف واحد يسمى (الدخيل)⁽³⁾، ولم تأت القافية المطلقة المؤسسة في شعر ابن جبر موصولة بأي حرف. وقد يلزم الشاعر نفسه بناء روي قصيدته على حرفين أو أكثر، ويسمى ذلك (لزوم ما لا يلزم)⁽⁴⁾. من ذلك قوله⁽⁵⁾:

فكنم رجاء فقال بُغيته عبيد مُسيءة لتفسيه كذا

ومن تطل صُحبة الزمان له يلقى خطوباً يسو وأذك كذا

(1) ديوانه: 124.

(2) المصدر نفسه: 110.

(3) الدخيل: حرف متحرك بين حرف الروي وألف التأسيس فوجوده مشروط بوجود التأسيس متعدي بعده. مشاهد الشواهد في علم القواني، أحمد محمد الشيخ: 33.

(4) ويعني أن القافية تلزم لها لوازم لا يفترق إليها حشو البيت. اللزوميات، أبو العلاء المعري: 1 / 6.

(5) ديوانه: 97.

نرى أنّ الشاعر التزم بثلاثة حروف للقافية وهي (الكاف والألف والذال)، وهذا الالتزام يكون مستحسنًا، وله وقعٌ جميلٌ في السمع، ويؤدي إلى زيادةٍ في التناصب، وقد أجاد الشاعر في هذا اللون، ولم نلاحظه مستقلاً أو متكلفاً.

ثانياً: القافية المقيدة: (وهي ما كان حرفُ الروي فيها ساكناً)⁽¹⁾. وليس في القافية مساحةٌ إيقاعيةٌ واسعةٌ يستغلّها الشاعر في الإنشاد، ويبدو نغمها مقيداً وأقلّ وقعاً في النفس ممّا في المطلقة من فضاء رحب، ممّا جعلها أقلّ شيوعاً، إذ لا تكاد تبلغ 10٪ من مجموع الشعر العربي. وقد كثر استعمال القافية المقيدة في شعر العباسيين، لما فيها من مطاوعةٍ للتلحين والغناء، وهو ما جعلها تنسجم وتتلاءم مع روح ذلك العصر الذي كثر فيه المغنون والغناء وزاد اهتمامهم بتلك القوافي⁽²⁾.

قلّ استعمال القافية المقيدة لدى ابن جبير أيضاً، إذ لم ينظم منها سوى (سبع وأربعين) بيتاً توزّعت على (عشرة) وحداتٍ شعريةٍ ما بين قصيدةٍ ومقطوعةٍ ونثفةٍ، لتشكل نسبها 7.47٪ للآبيات و9.52٪ للوحدات.

ووردت القافية المقيدة لدى الشاعر مجردةً ومردوفةً ومؤسّسة، وجاءت على الشكل الآتي:

أ - المقيدة المجردة: ووردت في (ست) وحداتٍ توزّعت على قصيدةٍ واحدةٍ ومقطوعتين ونثفتين وبيتٍ يتيمٍ واحدٍ، ليكون مجموع أبياتها (أربعاً وعشرين) بيتاً، وتأتي بالمرتبة الأولى من ناحية عدد الآبيات والوحدات. منها قوله⁽³⁾:

أخلاً هذا الزمان الخزون توالت عليهم حروف العجل
ثغير إخوان هذا الزمان وكلّ صديق عراء الخلل
فحرف الروي (اللام) جاء مقيداً ومجرداً في لفظي (العجل) و(الخلل).

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 260.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 260.

(3) ديوانه: 121.

ب - المقيدة المردوفة: وردت في وحدتين جاءت كلتاها مردوفاً بالألف، توزعتا على قصيدة ومقطوعة، ليكون مجموع أبياتهما (ثمانية عشر) بيتاً وتحتل المرتبة الثانية في عدد الأبيات، وتتساوى مع المؤسسة في عدد الوحدات. منها قوله⁽¹⁾:

أناك الرّحيلُ فشمّر لهُ فإِما إلى جنةٍ أو إناز
وكيف تقرّ بدنياك عينا ولم تدرك أين يكون القاران

إذ نرى أن حرف الروي (راء) جاء مقيداً ومردوفاً بـ (الألف) في لفظي (نار) و(قاران).
ت - المقيدة المؤسسة: وردت في وحدتين مجموع أبياتهما (خمس) أبيات، تحتل المرتبة الثالثة من ناحية عدد الأبيات، وتتساوى مع المردوفة في عدد الوحدات. منها قوله⁽²⁾:

طهر بماء الثّقي جئاتك واصحب على حاله زمائك
ودار أبى ناءه عسى أن نالك من بغيرهم أمانك

إذ جاء حرف الروي (الكاف) مقيداً ومؤسساً بـ (الألف) في قوله (زمانك، أمانك).

حروف المقافية:

لاشك أن القصيدة بُنى على وحدة صوتية مُلتزَم في جميع أبياتها، وأقل ما يمثلها حرف واحد يُسمّى (حرف الروي)، وهذا الحرف مُلتزَم في القصيدة من أولها إلى آخرها، واليه تُنسب، فيقال لها: رائية، أو عينية، أو ميمية، أو نونية، أو غير ذلك من الحروف العربية التي تُقفى القصيدة بها⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه: 102.

(2) المستدرج: 124.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 247.

ولمّا كان (حظّ جودة القافية، وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظّ سائر البيت)⁽¹⁾؛ فقد كان الاهتمام بالقافية وحروفها باعثاً للشعراء أن يتخيروا لها رويّاً مناسباً من جهة جمال النغم وعذوبة الحرف وسلاسة المخرج، وأن يتعدوا عمّا هو مستكبرٌ عسير⁽²⁾.

ومن الحروف التي كثر استعمالها حرف رويّ في الشعر العربي القديم الباء، والذال، والراء، والسين، والعين، واللام، والميم، والنون، وهذه الحروف مزاياها من السلاسة والسهولة جعلتها في مقدمة الحروف التي شاع استعمالها رويّاً للقصائد. وهناك حروفٌ توسّطت بين الكثرة والقلّة، مثل: حرف الهمزة، والألف، والجيم، والحاء، والقاف، والكاف، والياء. ومن الحروف ما قلّ شيوعه واستعماله رويّاً كالثاء، والطاء، والصاد، والضاد، والطاء، والهاء. وهناك حروف ندر مجيئها رويّاً، لثقلها وقبحها في الأسماع مثل: حرف الخاء، والذال، والزاي، والشين، والطاء، والغين، والواو⁽³⁾.

وقد كان ابن جبير مجبداً في حُسن اختيار حروف رويّ قصائده من خلال ما نظمته على الشائع والمستحسن منه. والجدول الآتي يبيّن نصيب كلّ حرفٍ من الأبيات والوحدات لدى الشاعر:

التسلسل	حروف الروي	عدد الأبيات	عدد الوحدات
1-	الراء	161	19
2-	الميم	105	5
3-	الذال	74	15
4-	الباء	72	7
5-	الهاء	36	9
6-	النون	32	6

(1) البيان والتبيين، الجاحظ: 1/ 74.

(2) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 86.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 248، والمرشد: 1/ 44 وما بعدها.



عدد الوحدات	عدد الأبيات	حروف الروي	التسلسل
10	30	اللام	-7
4	30	السين	-8
7	24	العين	-9
6	20	القاف	-10
4	14	الفاء	-11
4	10	الحاء	-12
3	7	الهمزة	-13
2	5	الياء	-14
2	4	التاء	-15
1	3	الكاف	-16
1	2	الألف	-17

فإن أحصينا ما استعمله الشاعر من الحروف التي كثرت في الشعر العربي، وكان حفظها الأوفر في نسبة شيوعها بين القوافي، وجدنا أن عدد الأبيات التي نظمت على تلك الحروف (خمسمائة وثمانية وعشرون) بيتاً، من مجموع شعره البالغ (سثمائة وتسعاً وعشرين) بيتاً، أي بنسبة 83.94 ٪ من مجموع شعره، وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت لدى غيره من الشعراء. وبالعودة إلى الجدول السابق يبدو لنا أن أكثر أبياته جاءت على حروف روي وصفته بالعدوثة والجمال، كالباء، والراء، واللام، والميم. من ذلك قصيدته التي أنشدناها حينما شارف المدينة المنورة⁽¹⁾:

أَقُولُ وَأَكْسُتُ بِاللَّيْلِ نَارَ أَلْعَلَّ سِرَاجَ الْهَدَى قَدْ أُنَارَا
وَلَا فَمَا بَالُ أَفَقِ الدُّجَى كَأَنَّ سَنَا الْبَرْقِ فِيهِ اسْتَطَارَا

ولحنُ من الليل في حنّسٍ فما باله قد تجلّى نهاراً⁽¹⁾
وهذا النسيمُ شذا المسك قد أعيرَ أم المسكُ منه استغاراً
فنرى أن حرف الراء - وهو روي القصيدة - جاء جميل الوقع في النفس، وأضفى
للقصيدة عذوبة وسلاسة، وقد زاده ألف الإطلاق رقةً وجالاً.
ومما زاد من تناغم القافية وأثرها في النفس، تلك المواءمة بين حرف الراء وغرض
القصيدة، فحرف الراء (حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره... ولو لم يكرّر لم يجر الصوت
فيه)⁽²⁾، والشاعر استعمل هذا الحرف ليجسد شدة لوعته ووجده شوقاً للوقوف بين يدي رسول
الله ﷺ (ولاً فمن ذاء من شعراء عالم الإسلام كله، يوشك أن يبلغ مدينة نبيه وقائده ومعلمه، ثم
هو لا يكاد يذوب وجداً وتذوب معه في نار الشعر كلماته وأبياته وقوافيه؟)⁽³⁾. أمّا ما بقي من
شعر ابن جبير فلم يأت على قوافيها (النفر أو الحوش)⁽⁴⁾، بل جاء على حروفٍ توسّطت بين
الكثرة والقلة، كالهاء، والفاء، والقاف، والكاف⁽⁵⁾. ونستفي من ذلك قافية الهاء التي تعدّ من
القوافي النفر، وهي قليلة الشيوع في الشعر العربي⁽⁶⁾، وقد نظم الشاعر منها (ستة وثلاثين) بيتاً.

(1) الحنّس: الليل الشديد الظلمة. الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري: مادة (حنّس).

(2) الكتاب، سيبويه: 2 / 435.

(3) ديوانه: 15.

(4) ينظر: المرشد: 1 / 59 - 63. والنفر أو التنافر هو التباعد وعدم الانسجام أو التوافق. والحوش أو الحوشي هو وصف للكلام الغريب الوحشي أو الألفاظ التي لا تستعمل إلا في القليل. ينظر: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، محمد مهدي الشريف: 53، 61.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 248.

(6) ينظر: المرشد: 1 / 59، وموسيقى الشعر: 248.



القافية المطلقة والحركات:

أما حركات القافية المطلقة في شعر ابن جبير - بأشكالها المعروفة (الكسرة والضمة والفتحة) - فيأتي (المجرى)⁽¹⁾ المجرور بالمرتبة الأولى من جهة عدد الأبيات والوحدات. وورد في (مائتين وثلاث وسبعين) بيتاً توزعت على (تسع وثلاثين) وحدة تُشكّلُ نسبتها 43.40٪ للأبيات و 37.14٪ للوحدات.

ويأتي المجرى المرفوع بالمرتبة الثانية من جهة عدد الأبيات والثالثة من جهة عدد الوحدات، إذ نظم منه (مئة وسبعين) بيتاً، توزعت على (ثلاث وعشرين) وحدة، نسبتها 27.02٪ للأبيات و 21.90٪ للوحدات.

أما المجرى المنصوب فقد نظم منه (مئة وتسعة وثلاثين) بيتاً، توزعت على (ثلاث وثلاثين) وحدة، ليأتي بالمرتبة الثالثة من جهة عدد الأبيات والثانية من جهة عدد الوحدات، وشكلت نسبتها 22.34٪ للأبيات و 31.42٪ للوحدات.

شاع استعمال الكسرة والضمة لدى الشعراء الذين سبقوا ابن جبير (وهما أكثر شيء في الشعر)⁽²⁾. وكان الشاعر موافقاً لمن سبقه حينما كثر استعمالهما لديه، ولأن الكسرة (من أصوات اللين الضيقة)⁽³⁾؛ فقد تأتي في مواضع تُشعر بالضعف واللين، لتلائم المعنى الذي وُضعت له، واستعملها الشاعر كثيراً. من ذلك قوله راثياً ابنه⁽⁴⁾:

رأى الحزن ما عندي من الحزن والكرب فرؤع من حالي فلم يستطع فُربي
وأظهر عجزاً عن مقاومة الأسى وأيقن ألا خطب أعظم من خطبي
وقال التمس غيري لنفسك صاحياً وقُل للردى حسي بلغت أرى حسي

(1) المجرى: هو حركة حرف الروي المطلق، سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة. ينظر: الكافي: 123.

(2) المرشد: 71 / 1.

(3) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم انيس: 41.

(4) المستدرک: 120.



فَقُلْتُ وهل يَكْفِينِي الوجدُ صَاحِباً؟ وكيفَ وَمَا بي قد تُعَدِّي إلى صَاحِبِي

فصيغة الأسى والحزن واضحة في هذه الأبيات. والذي زاد من نبرة الحزن فيها مجيء رويها مكسوراً، ليلام ما أصاب الشاعر من ضعف وانكسار نتيجة فقد ابنه. والكسرة تُشعر باللين وتصلح في التعبير عن العواطف الرقيقة والمنكسرة⁽¹⁾. وقد تفرق العرب بين معنى وآخر (بتغير حركة الحرف في بنية الكلمة، ويختارون صوت الحركة الأقوى، للمعنى الأقوى والصوت الأضعف للمعنى الأضعف)⁽²⁾.

أما الضمة فإلها (تُشعرُ بالأنهية والفعامة)⁽³⁾، واستعملها الشاعر في عدة مواضع، من ذلك قوله في (صلاح الدين الأيوبي) يجرّسه على النظر في ما ظهر في المدينة المنورة من البدع⁽⁴⁾:
 صلاحُ الدين أنتَ لهُ نَظَامٌ فما يُخشى لَعْرُوتِهِ انْفِصَامُ
 فأظهر سُنَّةَ الله احتساباً فقد ظَهَرَتَ بها البِدْعُ العِظَامُ
 وفي دينِ المُلدى حَدَثتْ أُمُورٌ بها للدينِ حُزْنٌ واغْتِمَامُ
 فالقَامُ يقتضي من الشاعر أن يجهر بصوته وأن يحذر من خطورة تلك البدع، فاستعمل لذلك الضمة ليلام بينها وبين حالتها التي بدا فيها غيوراً على الدين، ولكي يُشعر (صلاح الدين) بجسامة الأمر وخطورته، وألاً يتوانى في حسمه وإنهائه. وكم يبدو معنى الضم واضحاً - من جهة دلالة كحركة ودلالتة على لم الجمع وتوحيده - حينما يُحدّث من أصحاب البدع قائلًا⁽⁵⁾:

لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ دَاءٌ غُضَالٌ وما يسوى الحُسامُ لهُ الحُسامُ

(1) ينظر: المرشد: 1 / 72.

(2) الدراسات اللّهجية والصوتية عند ابن جني، د. حسام سعيد النعيمي: 286، 287.

(3) المرشد: 1 / 71.

(4) ديوانه: 126.

(5) المصدر نفسه: 128.



وَمَنْ لَمْ يَرْضَ حُكْمَ اللَّهِ شُرْعاً قَمَا ذَمُّهُ لِسَافِكِهِ حَرَامٌ
إِذَا احْطَطَ الرِّعْيَةُ فِي هَوَاهَا وَلَمْ تُرْدَغْ فِرَاعِيهَا يُبْلَامُ
وَأِنْ نَشَأَتْ عَوَارِضُ لِلْأَعَادِي فَبَرَقَ السَّيْفُ أَوَّلُ مَا يُشَامُ
فَأَمَضَ الْهَيْمَةَ الْعُلْيَا إِلَيْهِمْ وَجَاهِزَ أَثْلَهَا الْمَلِكُ الْهَمَامُ

وهذا التناسق والترابط بين حركة القافية وموضوعها يضيف على النص رونقاً وجمالاً، مما زاد في تكامل غط التعبير الشعري لدى الشاعر.

وتأتي الفتحة بعد الكسرة والضمّة من ناحية ترتيب ورودها لدى الشاعر. وعلى الرغم مما توصف به الفتحة بالقيح⁽¹⁾، وحاجتها إلى جهد عضلي في النطق⁽²⁾، إلا أن شاعرنا لم يمتنع آخر وظّف فيه ألف الإطلاق بدلاً من الفتحة وحدها. ومعنى دلالة الفتح في الإطلاق تمتد إلى اقتضاها، إذ يعبر الشاعر فيها عن مكتونات نفسه وما يحمله من شوق لزيارة قبر النبي ﷺ قائلاً⁽³⁾:

دَعَانِي إِلَيْكَ هَوَى كَابِنٌ أَتَارَ مِنَ الشُّوقِ مَا قَدْ أَتَارَا
فَنَادَيْتُ لَبِيكَ دَاعِي الْهَوَى وَمَا كُنْتُ عَنْكَ أَطِيقُ اصْطِبَارَا
وَوُطِّنْتُ نَفْسِي لِحُكْمِ الْهَوَى عَلَيَّ وَقُلْتُ رَضِيتُ اخْتِبَارَا
أَخْوَضُ الدُّجَى وَأَرْوَضُ السُّرَى وَلَا أَطْعَمُ الثُّومَ إِلَّا غَرَارَا
وَلَوْ كُنْتُ لَا اسْتَطِيعُ السَّبِيلَ لَطِيرْتُ وَلَوْ لَمْ أَصَادِفْ مَطَارَا

(1) ينظر: المرشد: 70 / 1، ولا أرى أن الفتحة توصف بالقيح، بدليل ورودها في العديد من القصائد الجميلة، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر، نونية ابن زيدون.

(2) ينظر: مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 57.

(3) ديوانه: 105.

فالآيات أشبه ما تكون بصراخ يتبعه بكاء، إذ إن الفتحة تأتي مع ألف الإطلاق كالصياح⁽¹⁾. ومضمون القصيدة يتطلب من الشاعر أن يتوخى الحركة المناسبة لغرض قصيدته، واعتماد الشاعر ألف الإطلاق مع اتصالها بالروي المفتوح يتيح له الحرية في مدّ صوته بصيغة الصراخ عند نهاية كل بيت، حتى يكون لآخر نغمة في البيت صدئ يملأ السمع ويستقر فيه⁽²⁾. وعموماً لا يسري هذا التطابق بين معاني الشعر وحركات قوافيه على جميع ما نُظم، وإذا ما اتفق الاثنان مع بعضهما فسيزداد جمال النص وبهاؤه.

عيوب القافية:

لما كان العروضيون قد وضعوا حدوداً للقافية، وبيّنوا حروفها، وسَمّوا حركاتها، فلإنّ معنى ذلك اتهم وضعوا للقافية ضوابطها التي يجب أن يترسّمها الشاعر في نظمه، ويلتزم بها، لأنها مستقرة من شعر العرب، وإلا فإنه سيقع في عيوب إيقاعية لا يرضيها المراهف⁽³⁾. وعدّ العروضيون كل خروج عن تلك الضوابط خللاً في نظام بناء القصيدة، إذ إنّ تلك العيوب تعدّ نبوءاً ملموساً وخروجاً واضحاً تمام الوضوح عن سلامة بناء القصيدة وتألفها، ولا سيما في عطّاتها الأخيرة⁽⁴⁾. لذلك نهّ النقاد إلى جملة من عيوب القافية، منها: الإقواء⁽⁵⁾ والإيطاء⁽⁶⁾ والتضمين⁽⁷⁾ والإكفاء⁽⁸⁾ والسناد⁽⁹⁾.

(1) ينظر: المرشد: 70 / 1.

(2) ينظر: مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 58.

(3) العروض والقافية: 175.

(4) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 221.

(5) الإقواء: وهو اختلاف إعراب القوافي، فتأتي قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة. ينظر: نقد الشعر: 181، وقوالي التنوخي: 164.

(6) الإيطاء: هو إعادة كلمة القافية بالمعنى نفسه قبل مبعة أبيات. ينظر: معجم علم العروض: 91.

(7) التضمين: هو أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها. العمدة: 171 / 1.

(8) الإكفاء: هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المقاربة المخارج. الكافي: 127.

(9) السناد: هو كل عيب يحدث قبل الروي، والمشهور من أنواعه خمسة (الخلو - الإشباع - الردف - التأسيس - التوجيه). ينظر: المصدر نفسه: 167 وما بعدها.

ولا يخلو ديوان الشعر العربي من الوقوع في عيبٍ من عيوب القافية، حتى المجيدين يرد عندهم ما يخالف ضوابط نظم الشعر على علو شأنهم في تاريخ الشعر العربي، كأمري القيس⁽¹⁾ والنابعة⁽²⁾ والفرزدق⁽³⁾ والمتني⁽⁴⁾ وغيرهم.

أما ابن جبير فلم ترد عيوب القافية في شعره كثيراً، إذ خلا ديوانه من أكثرها كالتضمين والإقواء والإكفاء والإيطاء، وورد بعضها قليلاً كالسناد في قوله⁽⁵⁾:

يَقُولُونَ إِنَّ الْعَيْنَ دَاعِيَةُ الْهَوَى وَلَوْ صَحَّذَا مَا كَانَتْ الْعَيْنُ تَعَشَّقُ
فَوَاذُ الْفَتَى لَا عَيْنُهُ يَرْجِبُ الْهَوَى فَرَوَيْتُهُ مِنْ رُؤْيَا الْعَيْنِ أَصْدَقُ
وَلَيْسَ بُكَاءُ الْعَيْنِ حَبّاً وَإِنَّمَا لِإِشْفَاقِهَا لِلْقَلْبِ بُكَايُ وَتَشْفِقُ

إذ اختلفت حركة الحرف الذي قبل الروي، وهذا ما يسمّى بد (سناد الحذو)⁽⁶⁾، فقد تناوبت حركة ما قبل الروي ما بين الفتحة والكسرة، ومثله قوله⁽⁷⁾:

رَبِّ إِنْ لَمْ تَسُوِّتْنِي سَعَةً فَطَاطِرُ عَتَسِي فَضْلَةُ الْعُمَيْرِ
لَا أَحِبُّ اللَّبِثَ فِي زَمَنِ حَاجَتِي فِيهِ إِلَى الْبِشْرِ
فَهُمْ كَسَرٌ لِمُنْجَبِرٍ مَا هُمْ جَبَرٌ لِمُنْكَسِرٍ

وتناوبت في هذه الأبيات الثلاثة حركة الحرف الذي قبل الروي ما بين الضمة والفتحة والكسرة. ولما كان ابن جبير قد وُصف بأنه (عُني بالأدب فبلغ الغاية فيه وتقدم في صناعة

(1) ينظر: ديوانه: 157، 158. إذ ورد السناد في شعره.

(2) ينظر: ديوانه: 93، 122، 253. إذ ورد في شعره الإقواء والإيطاء والتضمين.

(3) ينظر: ديوانه: 345، 346. إذ ورد التضمين في شعره.

(4) ينظر: ديوانه: 468. إذ ورد السناد في شعره.

(5) المستدرک: 124.

(6) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي: 125.

(7) ديوانه: 108.



القريض والكتابة⁽¹⁾، فضلاً عن غيرها من العلوم التي عني بها مثل (علوم الدين من فقه وحديث وتفسير وقراءات وما اتصل بها من علوم اللغة والنحو والصرف والبلاغة والآداب والنقد)⁽²⁾. فقد ساعده ذلك على اجتتاب كثير من عيوب النظم، ومنها عيوب القافية. هذا من جانب؛ ومن جانب آخر لمجد أن الشاعر قد كان جلّ شعره من المقطعات، لذلك خلا ديوانه من تلك العيوب كالإيطاء وغيره.

(1) نفع الطيب: 2 / 382.

(2) شعر ابن جبير: 4.



المبحث الثاني

الموسيقى الداخلية

يزداد نغم الشعر وإيقاعه ومدى تأثيره في نفس المتلقي بزيادة التناسق والتآلف بين أجزائه، وهذا الترابط يأتي ليعزّز من عملية البناء الصوتي في الشعر.

ومثلما كان للوزن والقافية دورٌ في تحقيق التوافق والانسجام في إكمال العنصر النغمي لموسيقى القصيدة العام، فإنَّ الموسيقى الداخلية للنصّ الشعري تُعطي للشعر إيقاعاً مميّزاً، إذ إنّ (هذا الانتظام يعتمد على كَيْفِيَّة فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زامانياً، يشكّل صورة الوزن العروضي، الذي يتقدّم به الشعر ويُعدُّ من جوهره)⁽¹⁾. وتوصف أيضاً الموسيقى الداخلية للقصيدة بأنّها (مصدرٌ رئيسٌ من مصادر الإيحاء في الشعر)⁽²⁾.

والموسيقى الداخلية هي (اختيار الكلمات وترتيبها، لتأتي متوافقة مع اللحظة الشعرية)⁽³⁾. فالتأكيد على أهميّة اللفظة والعناية بها يفضي إلى حسن وقع الألفاظ في الأسماع ويزيد من موسيقى الشعر وجماله⁽⁴⁾.

وتتجسّد الموسيقى الداخلية للنصّ الشعري عن طريق جملة من المظاهر اللغويّة والتركيبية، التي تعدّ من خصوصيّات لغة الشاعر، وبالمقابل لغة الشعر، كالجناس والتكرار والتصريع والترصيع وردّ الأعجاز على الصدور وغيرها.

(1) مفهوم الشعر: 367.

(2) البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي: أطروحة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة بغداد/ 1989م: 147.

(3) البناء الفني في شعر المحدثين، د.أياد عبد المجيد إبراهيم: 325.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 45.

وهذه المظاهر تبين (المقدرة الشعرية للشاعر، وهو ينقل الإحساسات الخاصة بالأصوات والألفاظ والتراكيب، بحيث تكون مؤثرة في النص، وقادرة على خلق الدلالات الجديدة التي تنطلق من سياق خاص يرتبط بالعاطفة والانفعال)⁽¹⁾.

يحفل ديوان ابن جبير بالكثير من تلك المظاهر اللغوية والتكوينية، إذ إنه عاش في زمن كثر فيه اهتمام الشعراء بالصنعة وتزويق اللفظة، وأدى ذلك إلى المهبوط عن مستوى الشعر في بعض الأحيان، فصارت الصنعة هي الأساس والزخرفة هي المقياس، وذلك لما أصاب الشعر والحياة - بجوانبها المختلفة - من صنعة وتكلف⁽²⁾. أما أهم المظاهر التي حفل بها ديوان الشاعر فهي:

1- الجناس (3):

هو (أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفهما)⁽⁴⁾.
أو أن تشابه كلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى⁽⁵⁾.

ويعدّ الجناس من أبرز المحسنات اللفظية، إذ لا يكاد يخلو منه ديوان شاعر، ووضعه ابن المعتز في الباب الثاني من أبواب البديع⁽⁶⁾، إذ إنه (يزيد في رونق الشعر، ويحلي عاطل معانيه وهو عنوان الفصاحة، وشاهد الاتساع في اللغة، ودليل على توقّد الذكاء، وجودة الذهن، ومساقة الخاطر)⁽⁷⁾.

(1) الشعر في بلاط الفساسة، أنوار عمود الصالح: رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد - جامعة بغداد/ 1999م: 139.

(2) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف: 413 وما بعدها.

(3) بعض العلماء والنقاد يسمونه التجنيس ومنهم من يسميه الجناس ومنهم من يقول التجانس ومعناها واحد. ينظر: خزائن الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي: 1/ 57.

(4) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: 321.

(5) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 2/ 535، وجواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي: 343.

(6) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز: 25.

(7) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي: 90.

وأكثر ما يلحظه القارئ لديوان ابن جبير هو ذلك الاهتمام البالغ بالجناس، إذ أولع به ولعاً شديداً حتى لا تكاد تخلو منه قصيدة أو مقطوعة.

ويأتي جمال هذا اللون البديعي لما فيه من تعاطف موسيقي بين حروف الألفاظ المتجانسة، فضلاً عن تأثير الإيقاع والتنغيم والتلاحم الموسيقي الذي يضيفي للنص جمالاً تسكن إليه النفوس وتتفرج به الصدور⁽¹⁾.

أجاد شاعرنا في مواضع كثيرة من هذا الفن البديعي حفل بها ديوانه، حتى عُدَّت من غرر قصائده وجميل أبياته التي يشار إليها من ناحية القوة والحسن وتناسق الجرس الموسيقي بين ألفاظها⁽²⁾.

إلا أن ولع الشاعر بهذا الفن قد أوقعه في هتات تحولت فيها بعض أبياته إلى مجموعة من الكلمات لا يجمع بينها إلا الوزن والقافية، لتجردها من الشعور وافتقارها للنفس الشعري، لما فيها من تكلف وصنعة⁽³⁾. وهذا لم يكن مانعاً لأن يأتي الشاعر بمعانٍ جميلة على هذا النوع من هذا الفن البلاغي.

وقسم أصحاب البديع أنواع الجناس على عدة أقسام⁽⁴⁾. ومن تلك التقسيمات يمكننا القول: إن الجناس ينقسم على ضريين رئيسين هما:

(1) ينظر: فن الجناس، د. علي الجندي: 31.

(2) ينظر: ديوانه: 101، 104، 106، 121، 122.

(3) ينظر: ديوانه: 103، 127، 129، والمستدرک: 120.

(4) ينظر: البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ: 26، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير: 1/ 248.

أولاً: الجنس التام.

ثانياً: الجنس غير التام.

أولاً: الجنس التام: هو اتفاق لفظتين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها⁽¹⁾.
ورود الجنس التام كثيراً في شعر ابن جبير، وهذا النوع هو (مما لا يتفق للبلغ إلا على ندور و
قلّة، فهو لا يقع موقعه من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقه، وحتى تكون
كلمته مما لا يتغني الكاتب منها بدلاً، ولا يجد عنها متحولاً)⁽²⁾.

وقد نظم شاعرنا كثيراً منه، فيبلغ في بعض أبياته الغاية في الحسن والروعة والجمال، لأن
أبياته جاءت سلسلة من دون تكلف أو إسفاف، وجاءت بعضها خالية من معاني الشعر و
صوره، حتى تكاد تخلو من الحركة والحياة.

وللجنس التام عدة أشكال منها:

أ - الجنس المائل: وهو أن تكون اللفظتان من نوع واحد، كاسمين أو فعلين أو
حرفين⁽³⁾. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

نَفَلُ الْقَضَاءِ بِأَخْرِ كُلِّ مَمَوٍ مُتَقَلِّسِيفٍ فِي دِينِهِ مُتَزَنِّدِيقِ
بِالْمَنْطِقِ اشْتَقَلُوا فَقِيلَ حَقِيقَةُ (إِنَّ السَّبَلَ مُوَكَّلٌ بِالْمَنْطِقِ)

إذا جاءت لفظة (المنطق) اسماً في كلا الموضعين.

ومن ورودها فعلاً قوله⁽⁵⁾:

يُنِيلُ الْمَرْءُ بَصْرَةَ وَذَكَرَى إِذَا مَا أَبْيَضَ فُودَاهُ وَشَابَا
وَمَا يُرْجَى لِتَوَيَّتِهِ قَبُول إِذَا مَزَجَ الرِّبَاءَ بِهَا وَشَابَا

(1) ينظر: الإيضاح: 2/ 535.

(2) جواهر البلاغة: 344.

(3) ينظر: الإيضاح: 2/ 535.

(4) ديوانه: 120.

(5) المصدر نفسه: 94.

لفظة (شابا) الأولى بمعنى: (المشيب) وهي من الفعل الثلاثي (شاب يشيب شيئاً ومشيباً وشيبةً، وهو أشيب)⁽¹⁾. والثانية جاءت بمعنى: (الخلط)، و(شاب الشيء شوباً): خلطه⁽²⁾.

ب - الجناس المستوفي: وهو أن تكون اللفظتان من نوعين مختلفين، كأن تكون إحداهما اسماً والثانية فعلاً⁽³⁾. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

سُكَّانُ وادي العقيقِ شُرُوقي إِيكُكُمْ فَيِي البعَادِ زَادَا

ونظرةً منكمُ أنسى لَو أهديتُموها إلى السَّيِّ زَادَا

لفظة (زادا) الأولى من الفعل الثلاثي (زاد) بمعنى: النمو، والزيادة (خلاف النقصان، زاد الشيء يزيد زيداً...) ⁽⁵⁾، ولفظة (زادا) الثانية بمعنى: الطعام، وهي اسم.

ت - جناس التركيب: وهو أن يكون أحد اللفظين مركباً، فإذا اتفق اللفظان في الخط سُمي الجناس متشابهاً⁽⁶⁾، ومنه قوله⁽⁷⁾:

هَنِيئاً لِمَنْ حَجَّ بَيْتَ الْهُدَى وَحَطَّ عَنِ النَّفْسِ أَوْزَارَهَا

وَإِنْ السَّعَادَةُ مَضْمُونَةٌ لِمَنْ حَلَّ طَيِّبَةً أَوْ زَارَهَا

فجاءت كلمة (أوزارها) الأولى بمعنى: (الدَّنب)، والثانية من (الزيارة) متشابهتان في الخط. وإذا اختلفتا سُمي الجناس مفروقاً⁽⁸⁾. من ذلك قوله⁽⁹⁾:

(1) لسان العرب: مادة (شيب).

(2) المصدر نفسه: مادة (شوب).

(3) ينظر: الإيضاح: 2 / 536.

(4) ديوانه: 97.

(5) لسان العرب: مادة (زاد).

(6) ينظر: الإيضاح: 2 / 536 - 537.

(7) ديوانه: 106.

(8) ينظر: الإيضاح: 2 / 537.

(9) ديوانه: 132.

قُلْ إِذَا جِئْتَ مَجْلِسًا وَسَمِعْتَ الْمِزَاحَ مِنْهُ
وَاجْتَنِبْ كُلَّ مَوَرِدٍ فِيهِ تَلْقَى الْمِرَاحَةَ

فجاءت اللفظة الأولى مفروقة مابين (المزاح) وبين (مة) التي هي اسم فعل يقوم مقام الفعل في الدلالة على معناه، وجاء بمعنى الأمر، أي: أكف⁽¹⁾، والثانية بمعنى التزاحم، و(زحم) القوم بعضهم بعضاً من شدة الزحام، إذا ازدحموا⁽²⁾.

ثانياً: الجناس غير التام: هو اختلاف أحد الأمور التي بُني عليها الجناس التام من ناحية أنواع الحروف وترتيبها وأعدادها وهيئاتها⁽³⁾.

فاختلاف الحروف في أنواعها ينقسم على نوعين:

النوع الأول: أن يكون الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج، ويسمى هذا النوع (مضارعاً)⁽⁴⁾. والاختلاف يكون في الحرف الأول والأوسط والآخر. فمن اختلاف الحرف الأول قوله⁽⁵⁾:

بَلَغْتَ الْمُنَى وَخَلَلْتَ الْحَرَّ مَفْعَلَاذَ شَبَابِكَ بَعْدَ الْحَرَمِ

فالتقارب بين الحاء من كلمة (الحرم) وبين الهاء من كلمة (المهرم)، وكلاهما من الحروف الرخوة⁽⁶⁾.

(1) ينظر: شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل: 302 / 3.

(2) العين: 166 / 3.

(3) ينظر: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير: 451.

(4) ينظر: الإيضاح: 2 / 540، وجواهر البلاغة: 347.

(5) ديوانه: 125.

(6) ينظر: سر صناعة الإعراب، ابن جني: 1 / 60.

ومن اختلاف الحرف الأوسط قوله⁽¹⁾:

إلى الله أشكو ما تكين الجؤانجُ تقاطعت الأرحامُ حتى الجوارحُ
فالتقارب هنا بين النون والراء من كلمتي (الجؤانج) و(الجوارح) لقرب خرجيهما، فضلاً
عن كونهما من الأصوات التي تتوسط بين الشدة والرخاوة، وأنها يشتركان في نسبة وضوحهما
الصوتي، وأنها من بين أوضح الأصوات الساكنة في السمع⁽²⁾. أما اختلاف الحرف الآخر فلم
يرد في شعر ابن جبير.

النوع الثاني: أن يكون الحرفان المختلفان غير متقاربين في المخرج، ويسمى هذا النوع
(لاحقاً)⁽³⁾. ويكون الاختلاف إما في الحرف الأول وإما الأوسط وإما الآخر. فمن اختلاف
الحرف الأول قوله⁽⁴⁾:

خليفة الله ذم للدين تحرسه من العدى وتقيه شر كل فتنة
فالله يعمل عدلاً من خلايقه مطهراً دينه في رأس كل مئنة
فكل من الفاء والميم في قوله: (فتنة) و(مئنة) بعيد عن الثاني في الصفة. فالفاء حرف
مهموس رخو والميم مجهور لين⁽⁵⁾، ومن اختلاف الحرف الأوسط قوله⁽⁶⁾:

أخوض الدجى وأروض السرى ولا أطعم الثوم إلا غراراً

(1) ديوانه: 95.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 64 - 65.

(3) ينظر: الإيضاح: 2/ 540، وجواهر البلاغة: 347.

(4) ديوانه: 93.

(5) ينظر: سر صناعة الإعراب: 1/ 60.

(6) ديوانه: 106.

فالاختلاف بين كلمتي (أخوض) و(أروض) في حرفي (الخاء) و(الراء). إذ إن الخاء مهموس والراء مجهور⁽¹⁾. ومن اختلاف الحرف الآخر قوله⁽²⁾:

وما يروعون ذمة زائريه وللذمي قد يرعى اللئام
فكل من كلمتي (ذمة) و (ذمي) قد اختلف حرفهما الأخير من حيث بعدهما في الصفة، فالتاء مهموس شديد والياء مجهور لين⁽³⁾.

واختلاف الحروف في أعدادها يكون على وجهين:

الوجه الأول: أن يختلفا بزيادة حرف واحد في الأول. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

أقول وأتست بالليل نارا لعل سراج الهدى قد انارا
فالجناس بين (نارا) و(انارا) بزيادة حرف في الأول ويسمى (مردوفاً)، ومنه زيادة حرف في الوسط ويسمى (مكتنفاً)⁽⁵⁾. من ذلك قوله⁽⁶⁾:

ويرقى فوق منبره خطيب له في الذين خطب لا يرام
فالزيادة جاءت بحرف (الياء) في كلمة (خطب)، لتصبح (خطيب).

وأما زيادة حرف في الآخر فممنه قوله في الصوت الحسن وسماعه⁽⁷⁾:

وأهل الحجا أهل الحجاز وكلهم راو مباحاً عندهم غير منكسر

(1) ينظر: سر صناعة الإعراب: 1 / 60.

(2) ديوانه: 126.

(3) ينظر: سر صناعة الإعراب: 1 / 60.

(4) ديوانه: 104.

(5) ينظر: جواهر البلاغة: 345.

(6) ديوانه: 127.

(7) المصدر نفسه: 109.

فالزيادة في قوله (الحجا) وهي بمعنى: الحجة أو الدليل، وقوله: (الحجاز) - وهو المكان المعروف - بزيادة حرف (الزاي) على آخر الكلمة، ويسمى جناساً (مطوّفاً)⁽¹⁾.

الوجه الثاني: هو أن تختلف اللفظتان بزيادة أكثر من حرف واحد، وهو الذي يسمى (مذيلاً)⁽²⁾. ومنه قوله⁽³⁾:

لَوْ حَتَا الدَّهْرُ عَلَيْنَا لَقَضَىٰ بِاجْتِمَاعِ لَكُمْ بِالْمُنَحْتَىٰ
ولفظه (حَتَا) من (حَتَا الشيءَ حَتَوًا وَحَتِيًا وَحَتَاءً، إِذَا عَطَفَهُ)⁽⁴⁾. و(الْمُنَحْتَى) هو (موضع من ديار غطفان، ويظهر خبير، فيما بينها وبين لمجد)⁽⁵⁾.

ومن الجناس غير التام ما يختلف في ترتيب الحروف، وهو ما يسمى بـ(جناس القلب)⁽⁶⁾. ومنه قوله⁽⁷⁾:

وَأَوْثَرُ جَاهِدَ عَيْشِ الْجِهَادِ عَلَى طَيْبِ عَيْشِهِمُ النَّاضِرِ
واختلاف الترتيب ورد ما بين لفظي (جَاهِد) و(جِهَاد).

ومن الجناس غير التام ما يختلف في هيئات الحروف، ويسمى جناساً (محرفاً)⁽⁸⁾، وهو الذي يكون في الحركات والحروف كما في قوله⁽⁹⁾:

وَأَوْسَعُ أَهْلَهَا يَرَأَىٰ وَيُرَىٰ أَفْكَانَ لَهُمْ عَلَى الْغَيِّ اقْتِحَامُ

(1) ينظر: الإيضاح: 2/ 539، وجواهر البلاغة: 345.

(2) ينظر: الإيضاح: 2/ 540، وجواهر البلاغة: 346.

(3) ديوانه: 130.

(4) لسان العرب: مادة (حَتَا).

(5) الروض المطار في خبر الأقطار، للحميري: 550.

(6) ينظر: الإيضاح: 2/ 541.

(7) ديوانه: 101.

(8) ينظر: الإيضاح: 2/ 537.

(9) ديوانه: 128.

فاختلاف الحركة جاء بين (برأ) مكسورة الباء وبين (برأ) مضمومة الباء. فالأولى (ضدّ المعقوق)⁽¹⁾، والثانية (من القمع)⁽²⁾.

وهناك نوع آخر من أنواع الجناس يسمّى (المطلق أو جناس الاشتقاق)⁽³⁾. والاشتقاق هو (أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها، ليدلّ بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة، لأجلها اختلفا حروفاً أو هيئة، كـ(ضارب) من (ضرب) و(حذّر) من (حذّر))⁽⁴⁾. وهذا النوع ورد كثيراً في شعر ابن جبير. منه قوله⁽⁵⁾:

أقول وقد دَعَا للخير داعٍ حنّنتُ له حنينَ المُستَهَامِ

فجناس الاشتقاق في قوله: (دَعَا - داع) وكذلك في قوله (حنّنتُ - حنين).

ومنه قوله أيضاً⁽⁶⁾:

مُجِدّاً إذا كُلِّفْتَ أَمْرَ مُلْمِئَةٍ مضيت مضاء السهم والصَّارِمِ العَضْبِ

فالجناس ورد في قوله: (مَضَيْتَ - مَضَاء).

2. التكرار:

(هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكّل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره)⁽⁷⁾.

وللتكرار نغمٌ موسيقيٌّ جميلٌ يتوخاه الشعراء في نظمهم، إذ إنه يكسب الشعر تأكيداً للمعنى الذي أريد له من ناحيتي البنية والدلالة، حتى وإن اختلفت مقاصده ما بين تأكيد مدح

(1) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: 47.

(2) المصدر نفسه: 48.

(3) ينظر: العمدة: 1/ 324، والإيضاح: 2/ 542.

(4) الزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي: 1/ 275.

(5) ديوانه: 129.

(6) المستدرک: 121.

(7) جرس الألفاظ، د. ماهر مهدي هلال: 239.

أو إشهار في هجاء أو بيان لوعة وحزن فراق⁽¹⁾. ولا بد للفظ المكرر (أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها...)⁽²⁾. والتكرار أكثر ما يكون في الألفاظ من دون المعاني⁽³⁾.

وورد التكرار في شعر ابن جبير على ثلاثة أشكال:

الأول: تكرار الحروف: يعتمد الشعراء إلى تكرار حروف معينة من دون أخرى في شعرهم، فيدخلونها في بيت أو مجموعة من الأبيات، ليزيد هذا التكرار من موسيقى البيت ودلالته ومدى ارتباطه بقائله وتجربته الشعرية على اختلاف مضمونها. وهذا الارتباط والتناغم هو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً، يكون التعبير به مناسباً و ملائماً في رسم معالم النص⁽⁴⁾.

فمن تكرار الحروف في شعر ابن جبير قوله⁽⁵⁾:

لقد مرّقوا من الدّين اعتداءً كما مرّقت من المرّمي السّهام
فنلاحظ هنا أنّ تكرار حرف الميم، الذي ورد (ثمانى) مرّات فضلاً عن كونه حرف روي؛ أعطى البيت نغمة موسيقية مميزة. وله أيضاً⁽⁶⁾:

لك الشّكر شفّعت بيض الأيادي بأبيض صافحني بالتّجاد
تهادى بأربعة مثله حداد لبسن حداد الأبراد
سيوف من البتر مطبوعة مقللة عرك كل انتقاد

(1) ينظر: العمدة: 2/ 74 وما بعدها.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 231.

(3) ينظر: العمدة: 2/ 73.

(4) ينظر: الصووعة والشرقة الحمراء، نازك الملائكة: 148.

(5) ديوانه: 128.

(6) المستدرك: 122.

أتيتني في الطرس⁽¹⁾ مسلولة فاعمدتها في سواد الفؤاد

وأعددت هذا ليوم الفخار وأعددت هذا ليوم الجلال

فنرى أن حرف (الدال) جاء مكرراً (سبعة عشر) مرة، وهذا العدد - وإن خالف المؤلف في تردده - إلا أنه كان حسناً في موضعه، وليس فيه تكلف أو إسفاف، بل زاد من موسيقى الأبيات الداخلية (وكثيراً من الحسن والانسجام الصوتي ينشأ من تكرير الحرف في الكلمات على أبعاد مناسبة لسلامة الجرس وصحة الإيقاع في بناء الجملة أو النسق)⁽²⁾.

الثاني: تكرار الكلمة: هو تكرار كلمة معينة في سياق الكلام أكثر من مرة، فإذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أثر موسيقي³ وقيمة في السمع، فمن باب أولى أن يكون لتكرار الكلمة ما هو أكثر وقعاً وأشد تأثيراً في النفس⁽³⁾.
من ذلك قول ابن جبير يذم الفلاسفة⁽⁴⁾:

أرسلت شعري فيكم يغزوكم بقوافيه

صدعت الله فيهم بالحق والحق يرضيه

هيئات بغضبي فيكم فسي الله والله يدريه

فنرى أن لفظة (الحق) تكررت في البيت الثاني، وكذا الحال من بعد في لفظ الجلالة (الله). وما تكرار الشاعر للفظ إلا تقوية للنغم الموسيقي في سياق البيت وترسيخاً وتثبيتاً للمعنى.

(1) الطرس: الصحيفة، ويقال هي التي عجت ثم كتبت. لسان العرب: مادة (طرس).

(2) التكرير بين الخير والتأثير، عز الدين علي السيد: 57.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 79.

(4) ديوانه: 133.



وله أيضاً⁽¹⁾:

ثَدَارُ عَلِيْنَا لِلْكُؤُوسِ كَوَاكِبُ إِذَا غَابَ عَنْهَا كَوَكِبُ لَاحِ كَوَكِبُ
فالتكرار في لفظة (كوكب) ومجيء (كواكب) زاد من تناسق نغم البيت وتلاحم أجزائه
بعضها مع بعض، فضلاً عن التناسق الصوتي بين حروف البيت وتكرار حرف الكاف (سبع)
مراتٍ والواو (خمس) مراتٍ والباء (أربع) مراتٍ، وعلى هذا يمكننا القول إنَّ (التكرار لم يكن
صنعةً يتقصدها الشعراء، وإنما كان ضرباً من ضروب النغم، يترنم به الشاعر، ليقوّي به جرس
الألفاظ وأثرها)⁽²⁾.

الثالث: تكرار العبارة: هو تكرار صيغة لغوية محدّدة في ترتيب الأبيات على وفق تتابع
عمودي متسلسل⁽³⁾. من ذلك قول ابن جبير يرثي ابنه⁽⁴⁾:

بُنِيْ أَحِبَّهَا فَهِيَ تَدْعُوكَ حَسْرَةً وَأَدْمُعُهَا تُنْهَلُ غَرِيباً عَلَى غَرْبِ
بُنِيْ أَحَقّاً صِيرَتْ رَهْنَ يَدِ الْبَلَى وَنَهَبَ الثَّرَى أَمْسَيْتَ يَا لَكَ مِنْ نَهَبِ
بُنِيْ عَسَاهَا نَوْمَةٌ فَانْتِبَاهَةٌ فَكَمْ ذَا أُنَادِي الْعَيْنَ طَالَانَ الْكَرَى تُعْجِي
بُنِيْ أَحْرَزَنِي مِنْ مَنَامِكَ طَلَّةٌ لَعَلَّنِي أَنْ أَلْقَى خَيْالَكَ بِالْغَيْبِ
بُنِيْ أَحْرَحَنِي بِالْإِجَابَةِ مُخْبِراً فَقَدْ كُنْتُ ذَا رَأْيٍ فَمَا لَكَ لَا تُنْصِي
بُنِيْ وَفِي طَيِّ الْحَشَا كُنْتُ ثَاوِياً فَكَيْفَ سَحَتْ نَفْسِي بِدَفْنِكَ فِي الثَّرْبِ

(وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لكان الفجيجة وشدة القرحة التي يجدها
المتفجع)⁽⁵⁾. فنلاحظ في هذه الأبيات تكرار كلمة (بني). ولا شك أن تكرار هذه الكلمة أفاد معنى

(1) المستدرک: 119.

(2) جرس الألفاظ: 259.

(3) ينظر: جرس الألفاظ: 246 وما بعدها.

(4) المستدرک: 125.

(5) العملة: 2/ 76.

استقرّ في نفس الشاعر، وهو شدة حزنه لمصابه في فقد ابنه، (فمن الطبيعي أن يكون وقع الحدث، أكثر ما يكون على الوالد، لأن ابنه مضغّة منه، وقلّة كبد...⁽¹⁾). وبعد ذلك (إذا شاع التكرير في غرض خطابي لتقرير المعاني وتوكيد الصفات، ولاستفادة طاقة الانفعال في متكات الاستثارة - فإنّ الرثاء بالتكرير أجدر؛ لأن شدة الوجد فيه أوفر)⁽²⁾.

والتكرار من عوامل الفجع في الذات الإنسانية، ويذكّي مشاعر الحزن والألم وشدة أثر الفقد. ووقع التكرار يعمّق في نفس الشاعر درجات تُوغِّل في حزنه إلى قرارها المتطلّب من خلال الأبيات التي نطق بها إزاء رثائه لابنه، ولا يمكن للمتلقّي أن يتحسّن ذلك أفضل من الشاعر أو بدرجة مساوية له في الإحساس، لأنّه من وقّع عليه المصاب وهو المعبر عنه وهو أيضاً أولى بهما.

3 - ردّ الأحجاز على الصدور:

(وهو أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة)⁽³⁾. أو (أن تأتي بجميع المقدمات ثم بجميع التوالى مرتبة من آخرها)⁽⁴⁾. وهذا اللون هو أحد المظاهر المهمة في البنية الموسيقية الداخلية للشعر، ويطلق عليه النقاد اسم (الترديد أو التصدير أو التوشيح)⁽⁵⁾.

ينماز هذا اللون بأهميته الصوتية والمعنوية، فتكرار كلمة في سياق البيت يزيد من قيمته الصوتية ويزيد من رونقه وجماله، ويرفع من وظيفته المعنوية، لارتباط الشاعر بأحاسيس معينة تظهر في ثنايا النص، ومدى تأثر الشاعر بتجربته الشعرية. ويبدو أن ابن جبير قد التفّت إلى

(1) رثاء الأبناء في الشعر العربي، د. منير صالح موسى يحيى: 19.

(2) التكرير بين المثير والتأثير: 179 - 180.

(3) العملة: 2 / 3.

(4) الروض المربع في صناعة البديع، ابن الباء المراكشي: 107.

(5) ينظر: نقد الشعر: 167، والعمدة: 2 / 3، والبديع في نقد الشعر: 85.



أهمية هذه القيمة الصوتية، وما تؤديه في البيت من نسقٍ موسيقيٍّ متوازن، فأكثر من استعمالها في شعره.

يَقَسِّمُ النقاد والبلاغيون أبواب هذا الفن البديعيّ على أربعة أقسام، ومنهم من يجعلها ثلاثة، إلا أنّ المشهور في ذلك هو تقسيمها على أربعة⁽¹⁾ وهي:

(1) ما يوافق آخر كلمة في عجز البيت آخر كلمة في صدره، وهو ما يسمّى بد (تصدير التفتية)⁽²⁾. ومنه قول ابن جبير في حُبِّ النبي ﷺ وأهل بيته⁽³⁾:

عليهم سلامُ الله ما دامَ ذِكرُهُمْ لَدَى المَلَأِ الأعلى وأكرمَ بِهِ ذِكرًا
ومنه قوله وهو يودّع أهله⁽⁴⁾:

أَيَا رَبُّ أَهْلِي فِي يَدَيْكَ وَدِيعةٌ وَمَا عُدَيْتُ صَوْنًا لَدَيْكَ الْوَدَائِعُ
(2) ما يوافق أول كلمة في صدر البيت آخر كلمة في عجزه، وهو ما يسمّى بد (تصدير الطرفين)⁽⁵⁾، كما في قوله مادحاً⁽⁶⁾:

فأَبْقَ لَدَيْنِ الإِلَهِ كَهْفًا فَإِنَّهُ مَا بَقِيَتْ يَفْقَى
وقوله⁽⁷⁾:

ثَارَتْ لَدَيْنِ الْهَدَى فِي الْعِدَى فَأَثَرَكَ اللَّهُ مِنْ ثَائِرٍ

(1) يرى ابن المعتز في كتاب (البديع) أنّ أقسام هذا الفن ثلاثة، وتابعه في ذلك ابن رشيق في كتابه (العمدة)، فيما يرى أبو الملّال العسكري بأنّ أقسامه أربعة، وهو ما اعتمدنا عليه في التقسيم. ينظر: البديع: 47، الصناعتين: 385، والعمدة: 2 / 3.

(2) تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري: 117.

(3) ديوانه: 103.

(4) المصدر نفسه: 116.

(5) تحرير التحرير: 117.

(6) ديوانه: 119.

(7) المصدر نفسه: 111.



(3) ما يوافق حشو صدر البيت آخر كلمة في العجز، وهو ما يسمى بـ (تصدير حشو)⁽¹⁾. منه قول ابن جبير يذم الفلاسفة⁽²⁾:

قَدْ ظَهَرَتْ فِي عَصْرِنَا فِرْقَةٌ ظُهُورُهَا شَوْمٌ عَلَى الْعَصْرِ
وقوله⁽³⁾:

إِذَا أَنْتَ جَاوَيْتَ السَّقِيَّةَ مُشَاتِمًا فَمَنْ يَتَلَقَّى الشُّتْمَ بِالشُّتْمِ أَسْفَى

(4) ما يكون في حشو الشطرين، أو في أول كلمة من عجز البيت وآخره⁽⁴⁾. منه قوله⁽⁵⁾:
وَمَا يُحَرِّمُ الْإِنْسَانُ رِزْقًا لِعَجْزِهِ كَمَا لَا يَنْأَلُ الرِّزْقَ يَوْمًا بِكَدِّهِ

فجاءت لفظة (رزقاً) في حشو الشطر الأول، وجاءت لفظة (الرِّزْق) في حشو الشطر الثاني. أمّا ما وافق أول كلمة من عجز البيت آخر كلمة منه، فقوله في رثاء ابنه⁽⁶⁾:

حَرِيصاً عَلَى نِيلِ الْمَعَالِي بِهِمَّةٍ كَسَبَتْ بِهِمَا مِنْ ذَخَرِهَا أَفْضَلَ الْكَسْبِ
استعمل الشاعر هذا اللون من ألوان البديع ليدخل على أبياته نوعاً من الإيحاء الموسيقي، مما يكسيها زيادة في المعنى، فضلاً عن إظهار مهارة الشاعر وقدرته على التصرف بمعاني الشعر وفنونه المتنوعة، فيطابق حينذاك قولهم: ((إن لرد الأعجاز على الصدور موقعاً جليلاً من البلاغة، وله في المنظوم خاصة مَحَلّاً خطيراً))⁽⁷⁾.

(1) تحرير التعبير: 117.

(2) ديوانه: 108.

(3) المصدر نفسه: 132.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 354.

(5) ديوانه: 100.

(6) المستدرک: 121.

(7) الصناعتين: 385.



4 - الترصيع:

(وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً)⁽¹⁾. والترصيع يُكسِبُ اللفظة إيقاعاً موسيقياً داخل البيت، وهو ما يزيد رشاقة وانسيابية لدى الإنشاد. وكان ابن جبير يتوخى ترصيع مقاطع أبياته، ليجعلها متقاسمة في النظم متعادلة في الوزن. والترصيع إما أن يأتي باتفاق اللفظتين وزناً وروياً، أو لا يأتي كذلك، أي: أن تأتي الألفاظ متوازنة ومتفقة، أو تكون متقاربة بعضها مع بعض⁽²⁾. من ذلك قوله⁽³⁾:

وَقَدْ أَوْقِفُوا بَعْدَ مَا كُوشِفُوا كَأَنَّهُمْ فِي يَمِّ الْأَسِيرِ

فاللفظتان (أَوْقِفُوا - كُوشِفُوا) زادتا من توازن البيت وحلاوة جرسه، لأن أجزاءهما جاءت متساوية وزناً وروياً. ومنه قوله أيضاً⁽⁴⁾:

عَدُوَّكُمْ بِعَقْرِكُمْ مُقِيمٌ لِيَسْتَوِي عَلَيَّ مُلْكُ الْبِلَادِ

فالترصيع في (عَدُوَّكُمْ - بِعَقْرِكُمْ). إذ جاءت اللفظتان متفتحتين وزناً وروياً.

ومن الترصيع ما تأتي ألفاظه متقاربة مع بعضها، إلا أنها لا تتفق في الوزن والروي، (ولا يشترط في الترصيع أن يكون التسجيع على روي البيت، وإنما هو موسيقى داخلية في زنة الألفاظ إضافة إلى موسيقاه العروضية)⁽⁵⁾. من ذلك قوله⁽⁶⁾:

صَدَحَ اللَّيْلُ وَمِضًا وَسَنًا فَايِنَّنَا أَنْ نَلْتَوِقَ الْوَسَنَا

(1) المصدر نفسه: 375.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 352.

(3) ديوانه: 112.

(4) المصدر نفسه: 99.

(5) جرس الألفاظ: 231.

(6) ديوانه: 130.

فالترصيع جاء في لفظي (وميضاً - وسناً) وكذلك في (فأيننا - الوسنا)، لذلك اكتسب البيت تناغماً موسيقياً مع إفادة تقوية الوزن. ومما زاد من هذا التناغم وقوع الجناس في لفظي (وسناً) و (الوسناً) في عروض البيت وضربه. ومنه أيضاً قوله يصف سفينة⁽¹⁾:

كأنها وعباب الماء يزعمجها نئص حيد مراعي اللحظ مخئلس

فالترصيع في قوله: (كأنها - يزعمجها) وإن جاء غير متفق في الوزن والروي، إلا أنه شكّل إيقاعاً داخلياً يزيد حلاوة نغم البيت وجمالية موسيقاه.

وحسن الترصيع أن يأتي على قلة في النظم (فلذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسناً، فإذا كثر وتوالى دلّ على التكلف)⁽²⁾.

5 - التصريع:

(وهو جعل العروض مقفأة تقفية الضرب)⁽³⁾. أو هو (استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب، وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد...) ⁽⁴⁾. والتصريع يخلق جواً موسيقياً داخلياً في البيت، لما فيه من تماثل بين كلمتي العروض والضرب من جهة الوزن والحركات والسكنات. ويُعدّ صفةً موسيقيةً يهتم بها الشعراء في قصائدهم، ليؤدي دوره في بناء النص وتكامل أجزائه.

فالتصريع يعدّ بمثابة (مقدّمة موسيقية خفيفة قصيرة تلعب إحساسنا وتهيئنا لاستماع القصيدة، وتدلّنا على القافية التي اختارها الشاعر)⁽⁵⁾. وهذا شأن الشعراء الفحول، فهم يتوخّون ذلك في قصائدهم.

وكان ابن جبير واحداً من أولئك الذين اهتموا بالتصريع في مطالع قصائدهم. فمن مجموع (مئة وخمس) وحدات وردّ التصريع في (اثنتين وثلاثين) منها، أي: بنسبة 30.47 % من

(1) المصدر نفسه: 115.

(2) الصناعتين: 377.

(3) الإيضاح: 2 / 551.

(4) خزائن الأدب: 2 / 278.

(5) الشعراء وإنشاد الشعر، د. علي الجندي: 134.

مجموع عدد الوحدات، وهي نسبة لا بأس بها لدى الشاعر، إن أخذنا بالاعتبار أن أكثر شعره جاء على شكل مقطوعات أو تنف، وهي التي (لا تتطلب عناءً باللفظ والتّظّم، لأنها في أغلب الأحيان آتية ومرجلة... وهي لا تتطلب حُسن ابتداءً وفخامةً في العبارة واللفظ دون المعنى...) (1).

أمّا قصائده ومجموعها (خمس عشرة) قصيدة، فقد ورد التصريح في (اثني عشرة) قصيدة منها، أي: بنسبة 80٪ وهي نسبة كبيرة مقارنةً مع مجموع قصائده. ومن أمثلة التصريح قوله (2):

عَيْدٌ يَمَاهِيهِوَى الْإِمَامُ يَعُودُ مَا اخْضَرَ فِي وَجْهِهِ الْبَسِيطَةُ عُودُ
وقوله (3):

لَا وَأَعْطَا فِي الْغُصُونِ الْكَيْسَ وَالصَّبَا تَزْجِي عَلَى لَ الْكَيْسِ
وقوله (4):

بَلَّغْتَ الْكَيْسَ وَحَلَلْتَ الْحَرَمَ فَكَادَ شَبَابُكَ بَعْدَ الْهَرَمِ
ولا شك أن في هذه المطالع من التّغم والإيقاع ما يجعلها تفوق غيرها من تلك التي لم تُصرّح من جهة نسجها الموسيقي وحُسن وقعها في الأسماع.

وقد يعمد الشعراء إلى التصريح في أكثر من بيت في القصيدة (5)، ولم يرد في شعر ابن جبير ما يدل على ذلك، إلّا في بيت واحد وهو لا يُشكّل ظاهرة تستحقّ الدراسة والتحليل (6).

(1) البناء الشعري عند الشاب الظريف، محمود شاكر ساجت منديل الجنائي: رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة الأنبار/ 2000م: 65.

(2) المستدرک: 122.

(3) المصدر نفسه: 123.

(4) ديوانه: 125.

(5) ينظر: نقد الشعر: 86.

(6) ينظر: ديوانه: 113.



6 - التدوير:

ويقصد به البيت (الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي: شطره - غير قابلة للتقسيم إنشادياً...)⁽¹⁾.

وللتدوير سمة إيقاعية تتجسد في ذلك الاستمرار في إنشاد البيت من غير توقف. وهذا التابع في الموسيقى لا يُعد ضرورة يفرضها الوزن على الشاعر، بل له غرض موسيقي يكمن في استمرارية ترديد الموسيقى داخل البيت، وفي كسر رتابة الوزن وعدم الإخلال به⁽²⁾. وعلى ذلك فإنّ (هناك محوراً ليس من هدفها الإيقاعي الإفصاح تماماً عن نغم الشطر، فمن سماتها الإيقاعية انسياب الشطر الأول في علاقات الشطر الثاني)⁽³⁾. ووردت الأبيات المدوّرة بنسبة ضئيلة في شعر ابن جبير، إذ بلغت (أربع) أبيات جاءت على وفق كثرة ورودها في الشعر العربي⁽⁴⁾، على البحر الخفيف والمتقارب والكمال ومجزوء الرمل. فمن الخفيف قوله⁽⁵⁾:

لي صديقٌ خسرت فيه ودّادي حين صارت سلامتي منه ربحاً
حسِنَ القولِ سيءُ الفعلِ كالجزءِ {م} ارسَمي وأتبعِ القولَ ذنباً
ومن المتقارب قوله⁽⁶⁾:

ومن ذلك الثرب طاب الثيب {م} مُنْشراً وعَمُ الجُنْسابِ انْثِشَاراً

(1) التدوير في الشعر - دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د. أحمد كشك: 7.

(2) ينظر: البناء الفني للمشبوبات في جمهرة أشعار العرب، عثمان عبد الحليم جلعوط الراوي: رسالة ماجستير،

كلية التربية - جامعة الأنبار/ 1998م: 51.

(3) التدوير في الشعر: 43.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 83، 122، 131.

(5) ديوانه: 95.

(6) ديوانه: 104.

ومن الكامل قوله⁽¹⁾:

حَكَتِ الظُّبَا وَالسُّمُرُ فِعْلاً مِنْهُ لَوْ {م} لَاهُ لُعْطُلْ صَارْمٌ وَمُتَقَفٌ

ومن مجزوء الرمل قوله⁽²⁾:

يَا دَمِشَقَ الْعُرْبِ هَاتِيْ — {م} لِكُلِّ لَقَدْ زِدَتْ عَلَيْهَا —

ويدو أن الشاعر لم يلجأ إلى التدوير كونه ينظم على محور تمازٍ بطول النفس، وهذه البحور تُتيح للشاعر فرصة التحكم بالفاظه، والتمكّن منها، ثم التوقّف في المكان المناسب قبل التحام الشطر الأول بالثاني⁽³⁾.

7 - التقسيمات الإيقاعية:

هي مقابلةً لفظيةً تكون بين جرس الألفاظ وجرس النغم الوزني⁽⁴⁾. ومن شأن هذه التقسيمات أن تزيد من رتّة الوزن وتعمل على تقوية انسجامه مع الألفاظ. إذ إن ترددها على نسقٍ منتظم داخل البيت يُسهّم في تأكيد المعنى وإبرازه، فضلاً عما يُحْدِثُه من تناسقٍ في الإيقاع وتعزيز الموسيقى الداخلية له⁽⁵⁾.

ووردت التقسيمات الإيقاعية في شعر ابن جبير على صيغ مختلفة. فمنها ما وافقت فيه اللفظة الأولى في الصدر نظيرتها في العجز. من ذلك قوله⁽⁶⁾:

سلام/ كازهار الربيع فضارةً وحسناً/ على شيخ الشيوخ الذي صفّا
فَعُولُنْ فَعُولُنْ

(1) المصدر نفسه: 118.

(2) المصدر نفسه: 134.

(3) ينظر: البناء الفني للمشويات في جبهة أشعار العرب: 51.

(4) ينظر: المرشد: 274 / 2.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 72 / 2.

(6) ديوانه: 118.



ومنه قوله أيضاً⁽¹⁾:

شوقاً إلى / دار الخلافه إِنْهَادَارُ الْهَدَى / وَمُعَزَّ ذِي الْإِسْلَامِ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ويأتي التقسيم ليشمل صدر البيت بأكمله. ومنه قوله⁽²⁾:
نَعْدَ الْقَضَاءِ بِأَخْلٍ كُلِّ / لِمُؤَمِّ مَثَلَسَفٍ فِي دِينِهِ مَتَرَنَدِقِ
مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

أو يشمل التقسيم عجز البيت، ومنه قوله⁽³⁾:
فَاطَهْرُ سُنَّةِ اللَّهِ احْتِسَاباً قَدْ ظَهَرَتْ بِهَا الْبِدْعُ الْوَعْدُ عِظَامُ
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / فَعُولُنْ

وقد يتجاوز التقسيم شطر البيت ليشمل البيت كله. من ذلك قوله⁽⁴⁾:
يُمَسِّي وَيُصْبِحُ / يَحْ / عَشَوَاءَ يَحْ / يَطْهَأُ أَعْمَى الْبَصِينِ / رَوَّالْ / أَمَالْ تَرْ / رَعَه
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
ومنه قوله أيضاً⁽⁵⁾:

زِيَادَةُ حُسْنِ الصُّوَرِ فِي الْخَلْدِ / قِ زِينَةُ يَرْوِقْ / بِهَا لَحْنُ الْوَقْرِ يَرْضُ الْوَحْبِ
فَعُولْ / مُفَاعِلُنْ / فَعُولُنْ / مُفَاعِلُنْ فَعُولْ / مُفَاعِلُنْ / فَعُولُنْ / مُفَاعِلُنْ
وقد يأتي التكرار النغمي والتقسيم الإيقاعي في أكثر من بيت، ليشكل تسقاً أفقياً متوازناً.
من ذلك قوله⁽⁶⁾:

وَقَامُوا لِلدِّ سَلَامٍ وَفِيهِ لَعْنٌ لَقَدْ سَاءَ الْوَدَى ذَاكَ الْوَدَى / مَقَامُ

(1) المستدرک: 125.

(2) ديوانه: 120.

(3) المصدر نفسه: 126.

(4) المصدر نفسه: 116.

(5) المصدر نفسه: 109.

(6) المصدر نفسه: 127.

وَيَرْفَى فَوْ / قَا مَبْتَرِهِ / خَطِيبٌ لَهُ فِي الدَّيْدِ / نِ خَطْبٌ لَا / يُرَامُ
هُوَ الْقَاضِي / وَحَسْبُكَ مِنْ / قَضَاءٍ لَهُ بِالْجَوْ / رِ فِي الشَّرْعِ اخْ / يَكَامُ
مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِلَتُنْ / فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ

ولما كان التوافق بين الألفاظ والتقسيمات العروضية يزيد من قوة موسيقى البيت وسبك
الفاظه ويخلق جواً من الانسجام بين نغم البيت ومعناه، لذلك توخاه ابن جبير في شعره، ليكسبه
ضرباً من الترم والتنغيم ويزيد من موسيقى البيت وتفعيلاته.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

توطئة:

المبحث الأول: أساليب بناء الجملة:

أولاً (الإنشاء):

1. الطلب: أ. الاستفهام. ب. الأمر. ج. النداء. د. النهي. هـ. التمني والترجي.

ج. العرض والتحريض.

2. الشرط. 3. الفصل والوصل. 4. الاقتباس والتضمين.

ثانياً (الغیر):

1. التقديم والتأخير. 2. الحذف.

3. الزيادة. 4. الاعتراض.

المبحث الثاني: بناء الشكل الشعري:

أولاً: بناء البيت اليتيم والنتفة.

ثانياً: بناء المقطوعة.

ثالثاً: بناء القصيدة:

1. المطلع. 2. المقدمة.

3. التغلص والعرض. 4. الانتهاء.



الفصل الثاني

المستوى التركيبي

توطئة:

يختصّ هذا الفصل بتحليل هيكل البناء الشعري عند ابن جبير. إذ يقوم على أساس تحليل أجزاء البيت الشعري ومفاصله، وما يتكوّن منها، وما يؤلّف بينها من صلاتٍ فنيّةٍ، بدءاً ببناء الجملة وبأصغر وحدةٍ بنائيّةٍ يتألّف منها البيت، وصولاً إلى بناء الشكل الشعري المتكامل. وفي كلّ ذلك يبدو التماسك عاملاً مهماً يُضفي للنص وحدةً متميّزةً، ويكسبه خصوصيّةً وتفرداً في سياق النظم وبنيته الشعرية.



المبحث الأول

أساليب بناء الجملة

يتشكّل البناء الشعري من مجموعة مفرداتٍ تتضافر فيما بينها على وفق صيغ وتراكيب معينةٍ يتخيّرهما الشاعر، فينسجها ليجعل منها مادةً شعريّةً يُظهر فيها إبداعه الفني وقدرته البنائية. إذ يُحقّر الشاعرُ المتلقي على استحضار تجربته ومقارنتها مع ما للمتلقي من مشاعر نفسية وتجربة وجدانية، حتى تكون أشدّ تأثيراً في النفس وأكثر تعبيراً عما أدركه الشاعر، وحاول أن ينقله إلى المتلقي بصورة مقبولةٍ مستساغةٍ، لا يشوبها التكلّف أو البعد عن غايات الشعر وسياقاته المعنوية والفكرية؛ لذا سيتطوّر البحث إلى ما يحسّد تلك التراكيب - من جهة أساليب بناء الجملة - وما يتخلّل أجزائها من علاقاتٍ وارتباطاتٍ تأتلف فيما بينها، لتشدّ نسج البيت الشعري، وتبرز دوره في تأدية المعنى على شكلٍ متميّزٍ، كونها (تُكَلِّمُ التقويم السليم للبناء والسياق العام الذي يمكن أن تمرّ عبره المفردات المتتالية، التي تظلّ مخزونةً في الوجدان الشعري...) (1).

أولاً: (الإنشاء)؛

(قولٌ يُنشئه المتكلم، ولا يمكن أن يقف عليه السامع أو المتلقي، إلا إذا ألقاه المنشد) (2). وهو ما لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته (3). إذ يُعدّ عنصراً مهماً يُسهم في تكامل أجزاء العملية الشعرية وانسجامها. فتعدّد صيغ الإنشاء وأساليبه يشكّل مادةً لغويةً تُثري النص، وتزيد

(1) البناء الفني في القصيدة العربية محاولة أولية، د.نوري حمودي القيسي. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد:

8 / 36 1989م.

(2) نحو المعاني، د.أحمد عبد الستار الجوارى: 140.

(3) ينظر: جواهر البلاغة: 63.

الشاعر تمكّناً من الفاظه وصيغته التركيبية، لذا يعمد إليه الشعراء توسعاً في اللغة الشعرية من ناحيتي المعنى والتركيب.

والإنشاء على قسمين، أولهما: طلي. والثاني: غير طلي. فالأول: هو (ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب؛ لامتناع تحصيل الحاصل)⁽¹⁾. أمّا الثاني فـ(لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب)⁽²⁾. والذي يهتم به البلاغيون هو القسم الأول، الطلي، لأن فيه من الزايات واللطائف البلاغية والمباحث البيانية ما ليس في القسم الثاني⁽³⁾. لذا ستنصب دراسة الباحث على هذا القسم، لاستجلاء أثره في شعر الشاعر، ومدى قدرته على تطويره وتوظيفه أسلوباً من أساليب بناء الجملة.

أمّا أبرز أقسام الإنشاء فهي:

1- الطلب: وهو على أقسام:

أ - الاستفهام: كثر تعريف الاستفهام عند المختصين من بلاغيين وغيرهم، ومن هذه التعاريف قولهم: (هو طلبُ الفهم)⁽⁴⁾، أو (طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل)⁽⁵⁾. وللإستفهام دور واضح في صياغة الشعر وبنيته، كونه يستلزم من الشاعر صيغاً وأغراضاً تتنوع بحسب اختيار الشاعر لها ولتطلبها في سياق الكلام. ويُعدُّ خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى المجازي محوراً رئيساً في دراسة بنية البيت الشعري ودلالته اللغوية، إذ إنّ ذلك يزيل عن النص ضيق المعنى ورتابته، ويفسح أمامه فضاءً من السعة والتجدد، وهذا ما تؤدبه الأغراض المجازية حين تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى، تُستشف من سياق الكلام وقرائن الأحوال، سواء أكانت معنوية أم لغوية، ظاهرة أم غير ظاهرة.

(1) الإيضاح: 1/ 227.

(2) جواهر البلاغة: 63.

(3) ينظر: جواهر البلاغة: 64، والبلاغة فنونها وأمنائها، د.فضل حسن عباس: 102.

(4) رسالتان في اللغة، أبو الحسن علي بن عيسى الرمانى: 73.

(5) جواهر البلاغة: 71.

وظف ابن جبير أسلوب الاستفهام بأغراضه الحقيقية والمجازية في بنائه الشعري، وتلونت أساليبه الاستفهامية وأدواته. فحينما ينشد قوله هاجياً⁽¹⁾:

أَفْقِيهَتَا الْمُسْتَنَّ دِيْنًا وَالَّذِي شَهِدْتَ لَهُ بِالْفَضْلِ مِنْهُ شَوَاهِدُ

يشير إلى الذم بما يشبه المدح باستعمال إحدى أدوات الاستفهام وهي الهمزة. وهو أسلوبٌ يُحيل القارئ على صورة ذهنية أورد من خلالها مفردة (المستن)، التي تحمل ادعاء المبهج، وهو ابن رشد، التزام السِّتَةِ النبوية والتمثل بها، وقد أراد الشاعر عكس ذلك. إذ أخرج الاستفهام إلى معنى الاستهزاء بالمبهج (والهاجي لا يكون مستفهماً)⁽²⁾.

ومن إيراد هزمة الاستفهام لمعان أخرى قوله⁽³⁾:

وَمَنْ قَدْ خَالَفَ السَّلَفَ ابْتِدَاعًا أَتَنَفَعُهُ الصَّلَاةُ أَوْ الصِّيَامُ

فالشطر الثاني جملة استفهامية تقريرية يُرادُ بها الاستفهام المنفي، أي: لا تنفعه الصلاة ولا الصيام إن خالف منهج الصحابة والتابعين، لأن الشاعر يؤكد على الالتزام بالسِّتَةِ النبوية، وهذا واضحٌ من خلال إيراد مفردة (ابتداعاً). أي: إن الدين قد اكتمل في زمن الرسول ﷺ ولا يصحُّ بعده الابتداع. وهذا مما يُعدّ دليلاً على ظهور البدع والاتجاهات الدينية الكثيرة في زمان الشاعر، وفي إشارة منه إلى ما يعارض الشريعة من مذعي المنطق والفلسفة وما شاكلها من علوم ابتعدت بالناس عن منهج الحق والصواب على حد قول الشاعر.

ومثلما تنوع استعمال الشاعر لأغراض الاستفهام وخروجها إلى معانٍ صاغها ابن جبير، تنوعت أدوات الاستفهام تبعاً لذلك. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

فَكَيْفَ غَمِرَ أَظْلَمُوا وَاسْتَزَلُّوا فَحُمٌ عَلَى الظَّلَالِ لُ الْحِمَامُ

(1) ديوانه: 98.

(2) اللمع في العربية، ابن جني: 148.

(3) ديوانه: 128.

(4) ديوانه: 128.

إذ استعمل الشاعر (كم) الاستفهامية التكريرية، ليبين مدى الضلال الذي حصل والبهتان الذي عم الناس، فأضفى على الضلال صورة عليل مصاب بالحمى المفضية إلى الموت. والشاعر يظهر أن بهتان الضلال يقضي إلى انتهاء، كونه بدعة لا تصلح في جسد الدين الإسلامي.

ومن استعملاته الأخرى لأدوات الاستفهام قوله⁽¹⁾:

أنتم الأحباب نشكو بُعد
كُمهل شكركم بُعدنا من بعدنا

فاستفهام الشاعر به (هل) أفاد (تجاهل العارف)⁽²⁾، إذ دلت كلمة (شكركم) التي يتطلب تقرير الجواب عليها حصول شوق ومكابدة لدى المحبوب، مثل حصولهما لدى الشاعر، الذي يباريه الشوق والحرمان فيسأل هل ما أصابني أصابك؟ وهو حق حاصل باستعمال هذا الأسلوب البلاغي، وخروجه عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي.

ومن أمثلة خروج أداة الاستفهام عن المعنى الحقيقي إلى آخر مجازي قوله⁽³⁾:

جنودك بالرعب منصور
فناجز متى شئت أو صابر

فالشاعر يذكر أن النصر حاصل لا محالة، لكن المدح هو من يقرر زمان ورود النصر أو تأخيره. فدلالة اسم الاستفهام (متى) جاءت لتحصيل التقريرية والاستبطاء والاستعجال في تحقيق هذا النصر الذي يؤكد حصوله حال دخول الرعب إلى قلوب الأعداء قبل دخول المعركة. وأفاد خروج اسم الاستفهام (متى) معنى بلاغياً زاد من جمال البيت وحسن معناه.

وقد يستعمل الشاعر الأداة نفسها في معنى آخر يفرضه حاله أو موقفه الذي يتغير بحسب طبيعة القول أو التجربة الشعرية. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

فيما عجباً لمرحل
ولا يلدري متى السفر

(1) المصدر نفسه: 129.

(2) ينظر: تحرير التحرير: 135.

(3) ديوانه: 111.

(4) ديوانه: 107.

إذ وردت أداة الاستفهام (متى) في هذا الموضع غير محددة بزمن، وإذا ما أراد الشاعر تحديدها فهو يحدد القدر، لأن دلالة (متى) تفيد تحديد الزمن. وقد أراد بنهاية القدر نهاية كل إنسان، وفي هذا إشارة إلى الرحلة وما استحوذته في أدبه. واستعمال الشاعر كلمتي (الرحلة والسفر) جاء ليدل على معانٍ تطرق إليها في شعره. ووظف الشاعر (متى) لبيان ارتباط الرحلة بنفسيته.

ومن أدوات الاستفهام الأخرى التي تخرج إلى معانٍ مجازية (ما). ومنها قول ابن جبير⁽¹⁾:
 ولحسن من الليل في حنّس فما باله قد تجلّى نهاراً
 فالشاعر يستفهم به (ما) التي (يطلب بها بيان الصفة)⁽²⁾ عن سبب تحوّل الليل إلى نهارٍ - في نظره - وهو في أشدّ أوقات الليل ظلمة. إذ تجلّت له هذه الظلمة إلى نهارٍ يُتيح الرؤية الكاملة، وبذا يستوفي هذا النهار صفته التامة، أي: تحوّل صفة الليل الحنّس إلى نهارٍ جلّي.
 أمّا (كيف) التي تأتي (للسؤال عن الحال)⁽³⁾، فقد وردت في قول شاعرنا⁽⁴⁾:
 فقلت وهل يكفيني الوجد صاحياً وكيف ومباي قد تعدّى إلى صَحبي
 إذ نرى أنّ الشاعر يحاور نفسه في مطلع قصيدته التي رثى فيها ابنه، مخاطباً الحزن الذي لازمه بعد فقده إياه حتى يُفضي به الأمر مستفهماً بـ(كيف) التي تفيد تعيين الحال، إذ يجعل منها مقارنة بين حاله وحال صاحبه الذين يشاطرونه هذا الفقد أو الوجد، فكان استعمال هذه الأداة مطابقاً للحال الذي اعتراه من حُزنٍ ألم به.

ومن خلال استقراء أدوات الاستفهام التي ذكرها الشاعر في شعره يتبين أنّه قد اقتصر على عددٍ مُعيّنٍ من الأدوات، فأكثر من استعمال (كم، وكيف، وهل)، ولم أجد في شعره

(1) المصدر نفسه: 104.

(2) جواهر البلاغة: 76.

(3) الإيضاح: 1/ 233.

(4) المستدرّك: 120.

استفهاماً بـ(أَيُّ)، و(أَيَّان)، فـ(أَيُّ) تأتي بمعنى: (كيف) و(متى). واستعاض الشاعر عن صيغة (أَيَّان) وما تحمله من معانٍ أخرى بأدوات أدقُّ دلالة وتؤدي الوظيفة نفسها.

أمَّا (أَيَّان) التي (يُطلبُ بها تعيين الزمان المستقبل خاصة)⁽¹⁾ فقد استعاض عنها بالأداة (متى)، التي تفيد تعيين الزمان ماضياً أو مستقبلاً، فهي أشمل للمعنى وأوسع له. واستعمل الشاعر أدوات استفهامٍ أخرى غير التي ذكرناها، لكنّها وردت بقدرٍ أقل، مثل: (مَنْ، و أَيِّ، وأين)⁽²⁾.

ب - الأمر: هو أسلوبٌ إنشائيٌ يستلزم تنفيذ الفعل، أو ينهي عن استدعائه، ويصدرُ من الأعلى إلى الأدنى⁽³⁾. وله عدّة صيغ؛ هي: فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر⁽⁴⁾.

ولمّا كان الأمرُ أسلوباً خطائياً شعرياً يتطلّب أحياناً جواباً من المتلقي؛ فإنّ ذلك يُكسب البيت الشعريّ تكاملاً في البناء، ويستوفي المعنى من خلال الخطاب الحاصل بين القائل بالأمر والمتلقي له.

ويُخرجُ أسلوب الأمر إلى معانٍ مجازية تُغني هذه الصيغة بمستوياتٍ دلاليةٍ أخرى، تُفهم من سياق النصّ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر. إذ تُظهرُ تمكّنَ الشاعر من أدواته الشعرية بكلّ إبعادها لدى مواظمته بين الغرض والأداة.

(1) جواهر البلاغة: 76.

(2) وردت هذه الأدوات مرّةً واحدة في شعر ابن جبير. ينظر: ديوانه: 130، والمستدرک: 120، 126.

(3) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي: 530.

(4) ينظر: البلاغة والتطبيق: 124.

وقد كرّس ابن جبير هذا الأسلوب البلاغي في مواضع كثيرة من شعره. من ذلك قوله بمدح (المنصور الموحدي)⁽¹⁾:

خليفة الله ذم للذين تحرّسوه
من العدى وتقيه شر كل فئنه
إذ أورد أسلوب طلب معنى الدعاء للمنادى، كونه عالي المرتبة (خليفة الله). إذ يدعوه أن يحفظ الدين من المعتدين، ويستخلصه من كل فتنة تريد به السوء، فانتقل من الكل إلى الجزء بأسلوب موضوعي يقدم للذهن تسلسلاً منطقيًا لتوالي العبارات، وذلك عن طريق فعل الأمر (ذم). ومن استعمالات صيغة فعل الأمر قوله⁽²⁾:

أقصر عن الغي كم ذا
ثدعى ليرشده وتأي
لا يسلم العبد إلا
إن استقام وتابا
فصيغة الأمر (أقصر) تصدرت البيت، وجاءت على وجه الاستعلاء مع الإلزام. وقدم الشاعر فعل الأمر على المعنى بتنفيذ ما يتطلب منها، وذلك بالكف عن الغي والإسراع بتلبية دعوة الرشد. وهذا الانتقال من الخصوص إلى العموم يؤكد البيت الثاني وهو يعزز القيمة الدلالية للبيت الأول.

ومن المعاني الأخرى لصيغة الأمر في شعر ابن جبير قوله⁽³⁾:

تأن في الأمر لا تكن عجلاً
فمن تأني أصاب أو كاداً
وكن بحبل الإله متصيفاً
تأمن به بغى كل من كاداً
فصيغة فعل الأمر (تأن) خرجت إلى معنى الحكمة، وأجاد الشاعر في صياغة هذا الغرض الشعري بأسلوب طلي، رقى فيها مثل الحكمة بسياق شعري أخاذ وبأسلوب بلاغي رائع. أما

(1) ديوانه: 93.

(2) المصدر نفسه: 94.

(3) المصدر نفسه: 97.



البيت الثاني فقد استعمل الشاعر صيغة فعل الأمر الحقيقي (كُنْ) وأفادت معنى الإلزام والديمومة في التمسك بالدين، كونه المقيّد من الظلم والشعور بالأمان من كلّ باغ.

ومن مواضع خروج الأمر عن معناه الحقيقي إلى المجازي قوله⁽¹⁾:

نفسك صادم كلّ أمر تريده فليس مضاء السيف إلا بحدو

إذ يستنهض الشاعر معنّه بالتوكيد بالنفس إزاء كلّ أمر يطمح إليه أو يتجه نحوه، مستوفياً المعنى في عمق المشقة التي يواجهها الشاعر، معلّلاً ذلك بأنّ مضاء السيف لا يكون إلا بحدّه.

وربّما يُقدّم الشاعر على صيغة الأمر ما يراه متطلباً لفظياً أو معنوياً يُوحى بإتمام المعنى وبلاغته. من ذلك قوله⁽²⁾:

إلينا اقصدوا يا معشر الركب إننا نرى العار أن نُمسي بغير وفود

إذ قدّم الشاعر شبه الجملة (إلينا) على فعل الأمر (اقصدوا)، وأردفها بالنداء (يا معشر الركب)، كونه أولى بالضيافة من غيره. وقد أفاد السياق اللغوي تبيان معنى مجازي يدلّ على الإكرام والقيام بالواجب. والذي يعزّز الدلالة عجز البيت حين أعطى الأولوية لجماعة المتقدمين المتبوعة بنداء (معشر الركب)، ومن قبلها صيغة فعل الأمر (اقصدوا)، وهذا يرثب أسبقية في متطلب تسلسل المعاني التي أرادها الشاعر أن تظهر خلال هذا البيت.

وهناك مواضع أخرى لصيغة فعل الأمر ذكرها الشاعر في سياق شعره، فارتأينا أن نكتفي بما أوردناه من شواهد على هذا الموضوع، كون المعاني الأخرى لا تخرج عما ذكرناه⁽³⁾.

ت - النداء: (هو طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص)⁽⁴⁾. أو هو دعوة المخاطب بحرف ينوب متاب الفعل، مثل: أدعوا ونحوه، وله ثمانى أدوات هي: يا، والهمزة، وأي، وآي، وآ، وأيا، وهيا، وآ⁽⁵⁾.

(1) ديوانه: 100.

(2) المصدر نفسه: 99.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 101، 102، 103، 107، 109، 110، 111، 113، 119، 125.

(4) البرهان في علوم القرآن، الزركشي: 323 / 2.

(5) ينظر: علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي: 76.

ولهذه الصيغة البلاغية مزية في تركيب البيت وبنائه الشعري، إذ تسهم في تحقيق الصلة بين أجزاء البيت، وتستدعي من الشاعر أن يأتي بصيغ وتراكيب لغوية أخرى خبرية كانت أم إنشائية، لتعزز معنى النداء وثقوي موضعه في الكلام، فضلاً عن كون صيغة النداء إحدى أساليب الخطاب الشعري. إذ تؤسس لدى المتلقي صلة ارتباط بينه وبين الشاعر، وتحدد حقلاً دلاليًا يقرّر فيه تعريفاً للذات المخاطبة، مما يستوجب من المتلقي استجابة لأداء الفعل المقصود بصيغة النداء. وتخرج صيغ النداء إلى غير معناها، فتدلّ على معانٍ وأغراض مجازية مختلفة تفهم من سياق الكلام⁽¹⁾.

ويمكّن ابن جبير من استيفاء معاني أدوات النداء وأوثق بها بناء البيت الشعري، ولعلّ أهم أدوات النداء التي ذكرها التحويون (يا)، وهي أمّ الباب، كونها تأتي للنداء الخالص وغيره، وهي التي (تعين وحدها في نداء اسم الله تعالى)⁽²⁾.

استعمل الشاعر أداة النداء (يا) ومنحها الصدارة في مواضع كثيرة من شعره، وكانت قريبة إلى نفسه في المناذاة، إذ يقول⁽³⁾:

يَا مَنْ حَوَاهُ الدِّينُ فِي عَصْرِهِ صَدْرًا يَحِلُّ الْعِلْمُ مِنْهُ فَوَازُ

إذ نادى الشاعر بمدوحه بـ(يا) التي أفادت معنى التعجب والإكبار من مدوحه، كونه قد حفظ الدين في زمانه، فمدحه بأن العلم الذي حواه المُنَادَى بمنزلة الفؤاد في صدر الإنسان. ومن استعمال الشاعر لأداة النداء (يا) قوله⁽⁴⁾:

يَا أَهْلَ طَيِّبَةِ قَلْبِي عَنْ مَنَهِجِ الصَّبْرِ جَارًا

(1) ينظر: الإيضاح: 1/ 245، وجواهر البلاغة: 88 - 89، والبلاغة والتطبيق: 141.

(2) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون: 137.

(3) ديوانه: 96.

(4) المصدر نفسه: 103.

إذ أفادت (يا) النداء في هذا البيت معنى الاشتياق والحنين، ولَبَّتْ الأداة في نفس المنادي هذه المعاني والدلالات، فجرفه شوقه لزيارة المدينة، وهو ما بيّنه في عجز البيت حينما حاذ عن التحلي بالصبر، والذي سَوَّغ له نفاذ صبره عَظُمُ المكان الذي يتشوق له، ممّا تَمَّ له المعنى باستعماله (يا) النداء.

ومن مواطن خروج أداة النداء إلى معانٍ مجازية، جاءت أداة النداء (يا) لتُفِيدَ معنى التحسّر والتوجّع في قوله⁽¹⁾:

يا وحشة الإسلام من فِرْقَةٍ شَاغِلَةٌ أَنْفُسَهَا بِالْفِسْفَةِ
قَدْ بَيَّتَتْ دِينَ الْهُدَى خَلْفَهَا وَأَدْعَتْ الْحِكْمَةَ وَالْفَلْسَفَةَ

إذ أوضح الشاعر أنّ هذه الفرقة المدّعية تعاورت الدين وغيّرتَه من خلال نبذها دين الحق، حتى أصبح الإسلام في غربة عن أصله، بادّعاء الحكمة والفلسفة لغير ما وُضعت له.

وفي نداء آخر يغتبط الشاعر حجاج بيت الله الحرام فوزّهم بالحجّ، ويُهنّئهم بذلك على ما نالوه من رحمة في الدين والدنيا، فيقول⁽²⁾:

يا وفود الله فُزُّنُم بِأَلْمَى فَهَيْثُأَ لَكُمْ أَهْلٌ وَيَسَى

ثم يتقل الشاعر إلى استعمال أداة النداء (أيا) التي وردت مرّة واحدة في شعره فيقول⁽³⁾:

أَيَا رَبُّ أَهْلِي فِي يَدَيْكَ وَدِيعةٌ وَمَا عُدَّتْ صَوْنًا لَدَيْكَ الْوَدَائِعُ

إذ نادى ربّه ﷻ متذللاً خاضعاً له، ليحفظ أهله من كُلِّ مكروه. ولم يجد الشاعر أولى بالنداء من الله ﷻ في حفظ هذه الوديعة التي شغلت بال الشاعر، حتى استوى عنده خطاب النداء مع الدعاء. وقد نوّه - باستعمال هذه الأداة - إلى عَظُم شأن هذا الأمر في نفسه.

(1) ديوانه: 118.

(2) المصدر نفسه: 129.

(3) المصدر نفسه: 116.

ويأتي النداء بحذف الأداة، فيسقط الشاعر حرف النداء، ليعزز الصلة بينه وبين المنادى، من ذلك قول ابن جبير⁽¹⁾:

رَبِّ إِنَّمَا لَمْ تُؤْتِنِي سَاعَةً فَاطِرِ عَتِّي فَضْلَةَ الْعُمَرِ

ولمّا كان نداء الشاعر - في هذا الموضع - خرج إلى معنى الدعاء، فقد حذف أداة النداء (يا)، ليكون خطابه أشمل في الدعاء وأبلغ. ويكون حذف أداة النداء في موطن الدعاء، (لعدم الإحاطة به عند التوجه إلى الله تعالى، لِعَيِّتِنَا لِحْنٍ عن الإدراك، وحذف حرف النداء، لأنّه أقرب إلينا من أنفسنا)⁽²⁾. وهذا ما ينفي الحاجة إلى استعمال أداة النداء في هذا الموضع.

وبعد هذا فالشاعر استعمل حرف النداء (يا) في أكثر مواطن شعره، فتطابق ورودها لديه مع كثرة استعمالها وتفردّها بذلك عن بقية أحرف النداء.

ث - النهي: (هو طلب الكفّ عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام)⁽³⁾. ويستدعي من المخاطب جواباً تتسع معه مساحة البيت الشعري، ليضمّ ألفاظاً أخرى تسهم في خلق ترابط بينها وبين المعاني التي تُرصد لها.

ومن هذا التلاحم بين صيغة النهي والألفاظ وتوازنها مع المعاني يكتمل نسج البيت وتتضح دلالاته.

للهي صيغة واحدة تتمثل بالفعل المضارع المقرون بلا الناهية⁽⁴⁾.

فمن أمثلة النهي في شعر ابن جبير قوله⁽⁵⁾:

قَدْ أَحْدَثَ النَّاسُ أُمُوراً فَلَا تَعْمَلْ بِهَا إِنِّي أَمْرُؤُ نَاصِحٌ

(1) ديوانه: 108.

(2) البرهان في علوم القرآن: 1 / 405.

(3) جواهر البلاغة: 69.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 69.

(5) ديوانه: 95.

إذ قدّم الشاعرُ جملةً إنشائيةً مؤكّدةً بـ(قد)، وتلاها بنهيٍ وخرج النهي في هذا الموضع من معناه الحقيقي إلى المجازي، إذ وظّف الشاعر الأداة (لا) مع الفعل المضارع لبيان معنى النصيح والإرشاد، وهو ما يؤكّده النصُّ من خلال عبارة (إني امرؤُ ناصح).

ومن استعمالاته الأخرى لهذه الصيغة قوله⁽¹⁾:

مِنْ اللَّهِ فَاَسْأَلُ كُلُّ شَيْءٍ تُرِيدُهُ فَمَا يَمْلِكُ الْإِنْسَانُ تَفْعَالًا وَلَا ضَرًّا
وَلَا تَتَوَاضَعُ لِلْوَلَاةِ لِإِنَّهُمْ مِنَ الْكِبَرِ فِي حَالٍ تُمَوِّجُ بِهِمْ سَكْرًا
وَإِيَّاكَ أَنْ تُرْضَى بِتَقْبِيلِ رَاحَةٍ فَقَدْ قِيلَ فِيهَا إِنَّهَا السَّجْدَةُ الْكُبْرَى

يمكن القول إنّ الشاعر وظّف هذه المقطوعة لغرض النهي، وما يتبعه من معانٍ مجازيةٍ تُفهمُ من سياق الكلام. إذ ظهر أسلوب الطلب في البيت الأول حين استعمل الشاعر الدعاء بالفعل (فاسأل) بعد لفظ الجلالة، وأتبعه بعطفٍ في البيت الثاني على دلالة معنى البيت الأول بالفعل المضارع المسبوق بلا الناهية (لا تتواضع)، الذي دلّته النهي معطوفاً على ما دلّته النهي في فعل الدعاء (اسأل). واستتبع الشاعر هذا الشكل من النهي باسم فعل الأمر (إياك) الذي يُفيد التحذير، وبالمقابل جعلنا نُستشفُّ أسلوباً في النهي المُركَّب، من خلال توالي النهي في كُلِّ بيتٍ من هذه الأبيات الثلاثة بدلالة نهيٍ ظاهرٍ وغير ظاهر. ودلالة النهي جاءت لكرامة التواضع إلى مستوى تقبيل اليد والنصح والإرشاد بعدم القيام بالفعل والمذلة. والشاعر ينقل لنا فكره ومنهجه في الحياة. وإشارته إلى أنّ تواضع الإنسان لا يُفضي به إلى الذلّة والخضوع للولاة. وفي موضع آخر يُوازن الشاعر بين دلالة النهي ومعانٍ أخرى تُلمسُ من سياق الكلام وارتباط ذلك بنفسية الشاعر، إذ يقول⁽²⁾:

لَا تَغْتَرِبْ عَنْ وَطَنٍ وَادْكُرْ رُصَارِفَةَ الثُّوَى
أَمَّا رَى الثُّمَصْنَ إِذَا مَا فَارَقَ الْأَصْلَ دَوَى

(1) ديوانه: 102 - 103.

(2) المصدر نفسه: 135.



فصيفة النهي هنا جاءت لتدلّ على نهْي غير قاطع أو كَلْبي. إذ يجعل الشاعر الخطاب للمتلقّي في حال الاختيار بين موقفين تطرّق لهما في هذين البيتين، مُنبّهاً إلى ما يواجهه من أقدارٍ أو مصائب قد تُلمُّ به. والشاعر يرصد بقوله هذا ما يواجه الإنسان من فوارق اجتماعيّة وبيئيّة، يظهرُ أثرها جليّاً على نفسه وما حله من المكان الذي فارقه إلى المكان الذي حلّ به. وهذا يُحسب للشاعر في مجال دقّة رصده للحاجات التي تعتملُ في نفسه من خلال تجربته العمليّة في السفر والترحال وما واجهه - وحيداً - من مواقف صعبة.

ج - التمنيّ والترجّي: يُعدّ التمنيّ والترجّي من أساليب الطلب التي تُسهمُ في بناء البيت الشعري، فالتمنيّ: (هو طلب الشيء المحبوب الذي لا يُرجى، ولا يتوقّع حصوله)⁽¹⁾. أمّا الترجّي فهو: طلب أمرٍ قريب الحصول⁽²⁾. والفرق بينهما أنّ الترجّي لا يكون إلّا فيما هو ممكن، والتمنيّ يدخل فيما هو مستحيل⁽³⁾.

وللتمنيّ والترجّي أدواتٌ مخصوصة، فد(ليت) الأداة الموضوعية لأسلوب التمنيّ، ومن أدوات التمنيّ (هل، ولو، ولعل). أمّا (لعلّ) فهي الأداة الموضوعية لأسلوب الترجّي.

فمن استعمال الشاعر لأداة التمنيّ (ليت) قوله⁽⁴⁾:

يَا لَيْتَ شَعْرِي وَالْأَمَالُ مُعْوِزَةٌ وَرُبَّمَا امْكُنْتُ يَوْمًا لِمُخْثَلِسٍ

استعمل الشاعر الأداة (ليت)، لأنّه تمثّى على نفسه في صدر البيت، وعزّز هذا التمنيّ مترجياً بـ(رُبَّمَا) وما تلاها. إذ أتاحت للأداة (ليت) معنى التمنيّ والترجّي. وهي قدرةٌ يشار إليها لدى الشاعر في الجانب البلاغي، وفيه شكلٌ من أشكال التزجية وتعليل النفس. ومن مجيء الأداة (لعلّ) لغرضي التمنيّ والترجّي في الوقت نفسه⁽⁵⁾:

(1) جواهر البلاغة: 86.

(2) ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي: 17.

(3) ينظر: البرهان في علوم القرآن: 2 / 323.

(4) ديوانه: 115.

(5) ديوانه: 104.

أقولُ وأنستُ بالليلِ نارا لعلَّ مِجْراجَ الهدى قد أثارا
فالشاعر ينقل الصورة الشعرية من الأفق المادي المجدد بنار الليل إلى أفقٍ روحيٍّ مُشكَّل بصيغة (سراج الهدى)، بوصفه قِبْساً روحياً يُنيرُ غُمةَ النفس إلى مكامن الموضع المقدَّس وساكنته ﷺ. ووردت في شعر ابن جبير أدوات أخرى للتمني والترجِّي ومنها: (عسى)، التي جاءت دلالتها في الأبيات مطابقةً لشخصية الشاعر الموسومة بطابع دينيٍّ وعظميٍّ، كون الأداة تنفس جحاً في الدلالة لتلبية هذا الرجاء المطلوب الذي يستلزم الصبر لحصوله. من ذلك قوله⁽¹⁾:
عسى لحظةً منك لي في غدٍ ثمَّ هُدْ لي في الجنانِ القَرارَا
فالشاعر وظَّف الأداة (عسى) في البيت الشعري، لترجِّي لحظة الاستهلال الممهدة لدخوله الجنان، من خلال تزكية الرسول ﷺ له برويائه، وإسباغ النقاء من الخطايا لصاحب الحال. ومنه قوله⁽²⁾:

سيرُ بنا يا حَاديَ العيسِ عسى أنْ تُلاقِي يَومَ جَمعِ سِرِّنا
إذ أجاد الشاعر في استعمال التمني بد (عسى) مسبوقاً بنداؤٍ للاختيار والتحبُّب، ليضمَّن أن يكون نداؤه محققاً لما يتمناه، وهذا جزءٌ من أسلوبه المثبِّع في قصائده، حينما يرفد نداؤه بأدوات التمني.

ح - العرض والتحضيض: أسلوبان من أساليب الطلب، يدخلان في تشكيل البيت ويُسهمان في تعزيز بنائه الشعري، ويفيد معنى العرض والتحضيض: (طلب الشيء، لكنَّ الأول طلبٌ بحَثٍّ، والثاني طلبٌ بِلِينٍ...) ⁽³⁾. أمَّا الألفاظ الموضوعية لهما فهي: (لولا، ولوما، وهلا، والا) ⁽⁴⁾.

(1) المصدر نفسه: 106.

(2) المصدر نفسه: 130.

(3) الإتيان في علوم القرآن، السيوطي: 1 / 442.

(4) الفصل في صنعة الإعراب، الزغشري: 431.

فمن صيغة العرض، قول ابن جبير⁽¹⁾:

ألا ناصحٌ مُبلغٌ لُصْحُهُ إلى المَلِكِ النَّاصِرِ الظَّافِرِ

فالشاعر وظف الأداة (ألا) في عرضٍ يحضُّ فيه الآخرين على تعزيز هذا النصر والظفر، بوصفه عزيزاً حصل وعزّةً تحصل به.

أما صيغة التحضيض فمنها قوله⁽²⁾:

أنا في الدهر مُعْتَبَرُ ففِيهِ الصُّفُو والكُودَرُ

فقد استفتح الشاعر بالأداة (أما) كأسلوب طلبٍ خرج إلى معنى التحضيض بشدّة. إذ إن معنى البيت يدلُّ على تقلُّبِ صروف الدهر، وهي تُلْزِمُ الإنسان أن ينهيَ لها، وأن الشاعر قد خيَّرَ هذه الأحوال. ثم إنه بنى معاني الآيات اللاحقة على نوع الطلب في العرض والتحضيض⁽³⁾. والشاعر يضع نفسه في موضع من تقلُّبِ به الحال، فأصبح عالماً بخفاياها ومكنوناتِها، وهذا ما دفعه لنتيجه التلقّي على الأخذ من تجربته والاعتبار منها. فاستعمل أسلوب التحضيض، وهو الذي يؤدي زيادةً في تأكيد المعنى والحثّ عليه⁽⁴⁾.

وفي موضع آخر يتقوى التحضيض حتى يضلّ في بُعد دلالاته إلى معنى التوبيخ، فيقول⁽⁵⁾:

ألا رُبَّ عَرَضٍ امْرئٍ مُسْلِمٍ بَغِيرٍ لِسَانِكَ لَمْ يُسْتَبِخْ

فقد أسند الشاعر الأداة (ألا) بد (رُبّ) التي منحت المعنى عمقاً آخر، كرّس فيها الدلالة المشحّصة حتى يتخذ حكماً شرعياً في ارتكاب الغيبة ككبائر من الكبائر. ويؤكد المعنى في البيتين اللذين يليان هذا البيت في العرض والإدانة والتشهير على التوالي⁽⁶⁾.

(1) ديوانه: 112.

(2) المصدر نفسه: 107.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 107.

(4) ينظر: شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري: 399.

(5) المستدرک: 121.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 121.

ويرد العرض بالفاظ أخرى، منها قوله⁽¹⁾:

لولا لزومُ الشرع لم تحفل به إذ كل يوم في ذراع عيـدُ

إذ سخر الشاعر الأداة (لولا) لحث الآخرين على اعتبار عصر هذا الأمير الممدوح عيداً كبيراً، من غير أن يغفل عما أباحه الشرع من عيدين شرعيين معروفين للمسلمين، مع العلم أن ظاهر المعنى يدل على التناقض الظاهر بين الاحتفالين بالعيد الشرعي والعيد الاعتباري تحت ظل هذا الأمير، وذلك من خلال استعمال (لولا) التي تسوّغ وجود عيد مخصوص، و(إذ) التي تجعل أيام الخليفة كلها أعياداً.

2 - الشرط:

يُشكّل الشرط دعامة أساسية وركيزة مهمة في بنية البيت الشعري ودلالته اللغوية، إذ إنه يثري النصّ ويزيد من مساحته البنيوية، لما يتطلب من صيغ تضافر داخل النصّ، حتى لا تستغني إحداها عن الأخرى. إذ تسهم في الشرط مرتكزات ثلاث هي: (أداة الشرط، وفعل الشرط، وجوابه).

يعدّ الجانب الدلالي (من أبرز ما يميّز أداة الشرط عن غيرها من الأدوات)⁽²⁾. فالشرط عقد يستلزم من وجود جوابه مسوغاً له ولأداته، ولا تنصب دلالته على الأداة فحسب، بل على الفعل وجوابه، إذ إنها تُعدّ قرينة تُفيد توجيه الشرط نحو غايته. فأسلوب الشرط هو (تركيب مبني على تألف جمل إسنادية بسيطة مع بعضها أو مع جمل غير إسنادية بعلاقة مركبة)⁽³⁾.

وعمد ابن جبر إلى استعمال أدوات الشرط وتوظيفها في بنائه الشعري، وأكثر من إيراد الأدوات (إذا، وإن، ولو).

(1) المشترك: 122.

(2) الجملة الشرطية عند النحاة العرب، أبو أوس إبراهيم الشمان: 211.

(3) في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، دراسة لغوية في شعر السياب ونازك البياتي: مالك يوسف

المطلي: 64.

فمن استعمال أداة الشرط الأولى (إذا) قوله⁽¹⁾:

إذا الشعرُ صَارَ شِعَارَ الْفَتَى فَتَاهِيكَ مِنْ لَقَبٍ شَاهِرٍ

إذ أتبع الشاعر أداة الشرط (إذا) بجملة اسمية، ليقرب الدلالة من الحقيقة، وذلك من خلال توظيفه الفعل (صار) في الماضي، ليقول لنا: إن شعره أصبح سمة بارزة ولا يحتاج إلى جهد يبذله من أجل شهرته. وقد اقتضى حرف الشرط جواباً له زيادةً على ما يحمله فعل الشرط من معنى يُعزِّزُ مساحة البيت ويوسع الفاظه، وهو ما يتبعه الشاعر في هذا الأسلوب البلاغي. وفي موضع آخر يقول⁽²⁾:

إذا بَلَغَ الْمَرْءُ أَرْضَ الْحِجَازِ فَقَدْ نَالَ أَفْضَلَ مَا أُمُّ لَسَةٍ

فالشاعر يقطع بمحصل ما يتمناه باستعماله لأسلوب الشرط الواضح للبيان من خلال الأداة (إذا)، التي تفيد في الأحوال الكثيرة الوقوع. إذ أردفها بفعلٍ ماضٍ هو (بَلَغَ)، ليكون الأمرُ حاصلًا لا محالة. لذا فعليه أن يسعى في وصول أرض الحجاز لينال مراده. ومنها قوله⁽³⁾:

إذا قَامُوا لَهَا قَامُوا كُسَالَى عَلَى كُرُوهِ كَالْتُهُمْ نِيَامُ

الأصل في شرط الصلاة أن تكون خالية من مبطلاتها، وإزاء ذلك فإن الشاعر هنا جعل شرط قيامهم للصلاة منقوصاً، وظاهره الكسل البادي على المصلين، مما يجعل صلاتهم ليست على ما فرضت عليه. وقد قوت أداة الشرط (إذا) دلالة جزاء الشرط (قاموا كسالى)، ورسخت بطلان صفة الصلاة عنهم.

وفي موضع آخر يقول⁽⁴⁾:

إذا أنتَ جَاوَيْتَ السُّفْيَةَ مُشَاتِمًا فَمَنْ يَتَلَقَّى التُّثْمَ بِالتُّثْمِ أَسْفَهٌ

(1) ديوانه: 113.

(2) المصدر نفسه: 121.

(3) المصدر نفسه: 127.

(4) ديوانه: 132.

إذ عززت الأداة (إذا) معنى الشرط من خلال سياقٍ لغويٍّ مُثبِّعٍ في فعل الشرط وجوابه، فيحترق الشاعر من الرُّدِّ على السفية المشاتم باستعمال هذا الأسلوب. وانتقال الصورة المكوَّنة من فعل الشرط وجوابه إلى صورته المكوَّنة أيضاً من فعل الشرط وجوابه في عجز البيت، يُعَمِّقُ دلالةً شرطيةً الصدر بدلالة شرطية العجز، ويبدو ذلك من خلال لفظة (مشاتماً) التي تدلُّ على حدوث الفعل.

أما استعمال الشاعر لأداة الشرط (إن) فقد ورد في قوله⁽¹⁾:

كَذَا شَهَوَاتُ الْمَرْءِ إِنْ لَمْ تُكُنْ لَهُ موافقةً عَادَتْ عَلَيْهَا بِكَأَلِهَا

فأفادت أداة الشرط (إن) تأكيداً لعدم الإيغال بفعل الشهوات والهفوات إن لم تُكُنْ مُنْجِمَةً مع طموحات المرء ورغباته، فعزز الشرطُ دلالة الحكمة في سبيل النصيح والإرشاد، إذ أظهر وجود المطامع والرغبات، إلا أنه ألزمها بأداة الشرط (إن) وفعل الشرط المنفي (تُكُنْ)، لذا فإنَّ العاقبة غير ذات جدوى لصاحبها سوى النَّصَب.

ومنه قوله⁽²⁾:

فَلَا طَافَتْ بِي الْأَمَالُ إِنْ لَمْ أَطْفَأْ مَا بَيْنَ زَمَرٍ وَالْمَقَامِ

وَلَا طَافَتْ حَيَاةُ لِي إِذَا لَمْ أَزُرْ فِي طَلْسِيَةِ خَيْرِ الْأَنْامِ

إذ اشتراط الشاعر استنهاض الآمال الدافعة للتطواف بوصفها الأقرب إلى نفسه من خلال جملة (فلا طافت بي الآمال)، إذ أتبعها بـ(إن، ولم) وهما حرفان، الأوَّلُ منهما يفيد التوكيد، والثاني يفيد النفي. وإزاء ذلك متَّحِناً الشاعرُ حالةً القَطْعِ في موقفه المشروط بتحقيق الآمال، حتى يمكن القول بالإحساس بشكلٍ من أشكال العهد على النفس يقترب إلى درجة القَسَمِ. ويمكن ملاحظة الفرق بين البيتين من خلال استعمال الشاعر للأداة (إن) المصحوبة بـ(لم).

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) المصدر نفسه: 129.

وفي البيت الثاني استعمل (إذا) المصحوبة بـ(لم)، ومعلوم الفرق بين معاني (إن) و (إذا) في البلاغة العربية⁽¹⁾.

ويظهر ذلك واضحاً من خلال توخيّ الفعلين (أطفئ) و (أزُر).

ومن استعمالاته الأخرى لأداة الشرط (إن) قوله⁽²⁾:

حَتَّى إِذَا رُفِعَ الْحِجَابُ بُدَا لَنَا مَلِكٌ وَقُلٌّ - إِنْ شِئْتَ - بَدْرٌ تَمَامٌ

إذ وظّف الشاعرُ الجملةَ الاعتراضيةَ الشرطيةَ (إن شئت) - وهي لإماعة ذكيتة من الشاعر في استعمال (إن) الشرطية - داخل جملةً معترضةً يسبقها الفعل (قُلٌّ)، وهي متبوعةٌ بمقول القول (بدر تَمَام). وهذا الأسلوب التشويقي يُراد منه الاستئناس برأي المتلقي، ممّا يسبغ على أسلوب الشاعر رونقاً وجمالاً في استعمال المعاني والألفاظ. ومنها قوله أيضاً⁽³⁾:

وَحَاشَاكَ إِنْ لَمْ تُزَلْ رَسْمَهَا فَمَالِكَ فِي الثَّاسِرِ مِنْ عَافِرٍ

إذ استنهض الشاعر همّة المدح في إزالة ما شخّصه في الأبيات السابقة لهذا البيت، معبراً عن ذلك بالأداة (إن)، وأتبعها بالنفي، وهو بدلالة التوكيد مسبوقةً بـ(حاشاك) التي يظهرُ عملها جلياً في عجز البيت، وهي تنزيه المدح من عدم إتمام الفعل. وعلى الرغم من كون المعنى الذي تفيدُه أداة الشرط (إن) يدلّ على احتمال وقوع الفعل، وأنّ الفعل المضارع هو الذي يأتي بعدها، إلّا أنّ الشاعر وثّق العلاقة في البيت الشعري باستعماله للأداة (لم) التي تفيد النفي والجزم والقلب⁽⁴⁾، وبذا يوضّح عمل أداة الشرط (إن) ويؤكد معناها.

(1) فالأداة (إذا) تستعمل في الأحوال التي يكثر وقوعها، ويأتي بعدها الفعل الماضي لتأكيد دلالة حدوث الفعل والقطع به. أمّا (إن) فتستعمل في الأحوال التي يقلّ وقوعها، ويأتي بعدها الفعل المضارع لاحتمال وقوع الشك فيها. وقد تأتى خلاف ذلك بحسب ما ينبو به سياق الكلام ومقتضى الحال. ينظر: جواهر البلاغة: 138.

(2) المستترك: 125.

(3) ديوانه: 113.

(4) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي: 282.

أما استعمال ابن جبير لأداة الشرط (لو) فمنه قوله⁽¹⁾:

وَلَمْ أَشْفِ مِنْ لُغْيَاكَ فَلَيْتَنِي لَبِرحَ أَشْتِياقي لَوْ قَضَيْتُ بِهِ نَحْيِي

إنَّ المعنى الأساسي الذي يُريد الشاعر تأكيدُه، هو شوقه للقاء ابنه الذي خطفته يد المنون، لكنَّ ذلك يستحيل إتيانه. ولما كان هذا رغبةً في نفس الشاعر، فقد أطلقه على سبيل التمني، كونه لا يُرغى حصوله، وإنَّ التركيب الذي استعمله بأداة التمني (ليت) أفاد الاستحالة. أمَّا (لو) فتعدُّ افتراضاً منفيّاً بحكم الواقع. وبما ألها وظفَّت للشرط على نطاقٍ ضيقٍ؛ فقد عزَّزها الشاعر بأداة التمني (ليت) المخصوصة، وذلك ليزر الشرط بشكلٍ أوضح.

ومن أمثلتها أيضاً قوله⁽²⁾:

سُكَّانُ وادي العقيقِ شوقي إلهيكم في البعدِ إذا

ونظرةً منكمُ التئى لَو أهدىموها إلهي إذا

فالشاعر يفترض زيادة شوقه الذي كُرس في البعد من أهل وادي العقيق⁽³⁾.

وازداد هذا الشوق باستعمال أداة الشرط (لو)، التي تُفيد الترجي، كونه افتراضاً غير مستحيل. إذ إنَّ لقاءه بمن يشوق لرؤيتهم ممكن الحصول، و(لو) هنا أفادت في الدلالة (لما كان سيقع لوقوع غيره)⁽⁴⁾.

(1) المستدرک: 121.

(2) ديوانه: 97.

(3) وادي العقيق: موضع قرب المدينة، قيل يبعد عنها ميلين أو ثلاثة أميال، وقيل ستة وقيل سبعة. ينظر: معجم

البلدان، ياقوت الحموي: 4 / 139.

(4) الكتاب: 4 / 224.

3- الفصل والوصل:

(الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه)⁽¹⁾. ويُعدّ هذا الأسلوبُ البلاغيُّ واحداً من أساليب بناء الجملة في البيت الشعري. فالعطف بين جملة وأخرى أو تركه يوثق العلاقة بين أجزاء النص، بما ينطوي على هذا الترابط أو الانفصال من معنى بلاغيٍّ يؤدي وظيفته في صياغة البيت وبنائه الشعري.

أولى أربابُ البلاغة هذا الأسلوب عنايةً بالغةً في كتبهم، فمنهم من جعل البلاغة معرفة الفصل من الوصل⁽²⁾، ومنهم من جعل جليلة البلاغة وجمالها في معرفة مواضع الفصل والوصل⁽³⁾. لذلك عُدّ الذي يحيط بمواضعه ودقيق مآخذه ويذلل مسلكه بأنه قد (أوتي فهم كلام العرب طبعاً سليماً، ورزق في إدراك أسرارهِ ذوقاً صحيحاً)⁽⁴⁾. وكان الشاعر يتحرى هذا الغرض البلاغيُّ في نظمهِ، وسخره أداةً من أدوات بنائه الشعري.

يأتي (الفصل والوصل) في عدة مواضع، فمواضع الفصل خمسة⁽⁵⁾، وقد وظّف ابن جبير بعضاً منها في شعره.

من هذه المواضع (كمال الاتصال)، وهو: (أن يكون بين الجملتين اتحاد تامٍّ وامتزاجٌ معنويٌّ، حتى كأنهما أفرغاً في قالب واحد)⁽⁶⁾. وفي هذا الموضع تكون منزلة الجملة الثانية من الأولى إما توكيداً، وإما بدلاً، وإما بياناً⁽⁷⁾. فمن مجيء الجملة الثانية (توكيداً) للأولى قوله⁽⁸⁾:

(1) الإيضاح: 1/ 246.

(2) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 61.

(3) ينظر: الصناعتين: 438.

(4) الإيضاح: 1/ 246.

(5) ينظر: الإيضاح: 1/ 249، وجواهر البلاغة: 178، والبلاغة والتطبيق: 155 وما بعدها.

(6) جواهر البلاغة: 178.

(7) ينظر: الإيضاح: 1/ 250، وجواهر البلاغة: 179، والبلاغة والتطبيق: 155 وما بعدها.

(8) المستدرك: 125.

شوقاً إلى دار الخلافَةِ إنَّها دارُ الهدى ومُعزّزٌ ذي الإسلام
إذ يؤكّد الشاعر في هذا البيت في باب الفصل بـ(ن) تأكيداً لفظياً ومعنوياً ظهر واضحاً
وجلياً من خلال عجز البيت. وكمالُ الاتصال في هذا البيت قوى شوق الشاعر إلى دار الخلافَةِ
التي هي موطن الهدى وقبله المسلمين. ولما كان الترابط وثيقاً بين الجملة المؤكدة (إنَّها دارُ الهدى)
والجملة المؤكدة (دارُ الخلافَةِ)، فقد فصل الشاعر بين الجملتين لكمال الاتصال بينهما.
ومن مجيء الجملة الثانية (بياناً) للأولى قوله⁽¹⁾:

زيادةُ حُسْنِ الصَّوْتِ في الخَلْقِ زِينَةٌ يَرُوقُ بِهَا لَحْنُ الْقَرِيبِضِ الْمُخْبِرِ
إذ أتى الشاعر بأسلوب الفصل البلاغي (كمال الاتصال) بسبب (اتحاد الجملتين اتحاداً
تاماً وامتزاجاً معنوياً، بحيث تنزل الثانية من الأولى منزلة نفسها)⁽²⁾. فافادت الجملة الثانية
أسلوب بيان، وأكدت تأكيداً معنوياً صدر البيت الشعري، وهذا ظاهرٌ من خلال عجز البيت.
ومن كون الجملة الثانية (بدلاً) من الأولى قوله⁽³⁾:

شهدنا صَلَاةَ الْعِيدِ في أرضِ غُرَبَةٍ بِأَحْوَازِ مِصْرَ وَالْأَحْبَةِ قَدْ بَانُوا
أبرز الشاعر أسلوب الفصل في البيت الشعري باستعمال (البدل) من خلال شبه الجملة
(بأحواز مصر) ووصفها بأنها (أرض غربة)، لذلك وجب الفصل (لكمال الاتصال) بين
التركيبين في الصورة، والدلالة الظاهرة من عبارة (والأحبة قد بانوا) والمرتبطة دلاليّاً بأرض
الغربة، فإظهرت البدلية المكانية بين الجانبين.

ويأتي الفصل بين الجملتين، إن كانت الثانية متعلّقة بها أو صفة لها⁽⁴⁾، كما في قوله⁽⁵⁾:
وقَدْ اغْشَتَتْ بَيْتاً في السِّيمِ جَارِيَةٌ سَوْدَاءُ لَا تَسْتَطِيعُ الْجَرِيَّ في يَبَسِ

(1) ديوانه: 109.

(2) جواهر البلاغة: 179.

(3) ديوانه: 131.

(4) ينظر: حسن التوصل إلى صناعة الترسّل، شهاب الدين عمود الحلبي: 159.

(5) ديوانه: 115.

إذ تعين كون الجملة الثانية (صفة) للأولى. فاستعمل صفة السواد للجارية التي هي السفينة، وقد أفرد الشاعر للسفينة صفة الجريان على الماء، مما يجعل الفصل في هذا الموضع بلاغياً. وسوّج هذا الفصل اقتصار جريان السفينة على الماء، فلا يمكن أن تُرى في غير هذا الموضع.

ومن مواضع الفصل (كمال الانقطاع)، وهو: (أن يكون بين الجملتين تباين تام، بدون إيهام خلاف المراد)⁽¹⁾. وقد تختلف الجملتان خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنى، أو تتفقان من غير جامع يجمعهما⁽²⁾. من ذلك قول ابن جبير مادحاً الأمير منصور ومعرضاً بابن رشد⁽³⁾:
أَطْلَعَكَ اللَّهُ سِرّاً قَوْمٌ شَقُوا الْعَصَا بِالتَّفَاقِ شَقاً

استهلّ الشاعر القول بجملة إنشائية دعائية في صدر البيت، وهي متضمنة لفعل أمر يفيد إكرام المدح، مما يجعل (كمال الانقطاع) أسلوباً بلاغياً مسهماً في بناء البيت وصياغته. أما الجملة الثانية فهي خبرية عرض فيها بابن رشد وجماعته، وجعلها كذلك ليقرر في الأولى حقيقة المدح، ويظهر في الثانية طبيعة التفاق مكرساً ذلك في تباين الفرق بين الخبر والإنشاء، وعلامة كل منهما بالدلالة التي ظهرت فيه.

ومن مواضع الفصل الأخرى (شبه كمال الاتصال)، وهو: (أن تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤال يفهم من الجملة الأولى، فتتزلزله)⁽⁴⁾. من ذلك قوله⁽⁵⁾:

وَأَمْرِي الزَّيَارَةُ بِمَنْ أَحَبُّ لَأَعْتَقِيكَ الْفَضْلَ لِلزَّائِرِ
يُشْتَفُّ مِنْ صَدْرِ الْبَيْتِ أَنَّ الشَّاعِرَ سَأَلَ عَنْ حُبِّ زِيَارَةِ الْحَبِيبِ، وَأَضْحَى هَذَا السُّؤَالُ فِي عَجْزِ الْبَيْتِ، لَوْ قَوَّعَهُ جَوَاباً عَنْ سُّؤَالٍ يُفْهَمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى مُؤَكِّداً بِلَامِ التَّوَكِيدِ، وَذَلِكَ (كَوْنِ

(1) جواهر البلاغة: 178.

(2) ينظر: الإيضاح: 1/ 249 - 250.

(3) ديوانه: 119.

(4) البلاغة والتطبيق: 158.

(5) ديوانه: 110.

الجملة الثانية قوية الارتباط بالأولى، لوقوعها جواباً عن سؤال يفهم من الجملة الأولى، فتفصل عنها كما يفصل الجواب عن السؤال⁽¹⁾.

أما (الوصل) فهو: (عطفُ جملةٍ على أخرى بالواو)⁽²⁾. ويأتي في عدة مواضع، منها: اتحاد الجملتين في الخبرية والإنشائية، لفظاً ومعنى⁽³⁾.

ومن خلال هذا الترابط يُظهرُ دلالة البيت ويُضّح معناه بأحسن وجه. من ذلك قول ابن جبير⁽⁴⁾:

سَقَى اللهُ بَابَ الطَّاقِ صَوْبَ غَمَامَةٍ وَرَدَّ إِلَى الْأَوْطَانِ كُلَّ غَرِيبٍ

إذ وصل الشاعر بين جملتين إنشائيتين طليبتين تخصّان الدعاء، متذكّراً في الأولى - وهو في العراق - موطنه (باب الطاق) من خلال الغمامة أو كائماً هو الزائر. وما يؤكد ذلك استعماله للوصل في عجز البيت، فأورد ما فحواه عودةُ كُلِّ غريبٍ إلى وطنه وهو واحدٌ منهم. وانتاب الشاعر شعوراً خفياً بالغربة، وتجسّد ذلك من خلال الألفاظ التي استعملها في الشطر الأول بقرين (الغمامة)، التي دعا الله أن تسقي (باب الطاق). وأتمّ دعاءه بعودة الغريب إلى وطنه، ليرى هذا الغريب - الذي هو الشاعر نفسه - تحقّق السّقى والعودة إلى الوطن.

ومن اتفاق الجملتين في الخبرية قوله⁽⁵⁾:

بِسَبْتَةٍ لِي سَكَنْ فِي الثَّرَى وَخَلَّ كَرِيمٌ إِلَيْهَا أُنًى
فَلَوْ اسْتَطِيعَ رَكِبْتُ الْمَوَا فَزُرْتُ بِهَا الْحَيَّ وَالْمَيِّتَا

فالشاعر ربط بين جملتين خبريتين تقريريتين، جمع فيهما بين موضع قبر زوجته وزيارته والدها لقبرها، وهذا ظاهرٌ في استعمال حرف الوصل (الواو)، وعودة الفعل (أتى) إلى موطن

(1) جواهر البلاغة: 180.

(2) المصدر نفسه: 172.

(3) المصدر نفسه: 172.

(4) ديوانه: 94.

(5) ديوانه: 94.

القبر. وأفادت (الفاء) السبيل لانتقال الشاعر إلى (سبئة)، إما يتمنى أن يرى فيها (الحي والميت). ثم وصل الشاعر بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب في الزيارة. ويمكن أن نستقرئ في هذين البيتين أن للشاعر أسبقيات كُرست من خلال ترتيب الألفاظ ومعانيها ودلالاتها، ذاكراً الوطن والزوجة والحِلْ، وباحثاً عن سبيل للقاء بهم، حتى اتسع خيال الشاعر لركوب الهواء، ليلتقي بهؤلاء جميعاً، مُرتباً أولوية زيارة الحي قبل الميت، وهذا ما يفيد حرف (الفاء).

وقد ينوّع الشاعر في توظيف أسلوب الوصل في بنائه الشعري، ليعزّز تماسك أبياته وترابطها، من ذلك قوله⁽¹⁾:

يَوْمَ تُصَوِّغُ الشَّمْسُ حُلِيّاً بِحُسْنِهِ تُفَضُّضُهُ طُـوْراً وَطُـوْراً تُـلْهَبُ

إذ استعمل التشريك بين صفتين توصيفيتين مجلي الذهب والفضة، فجعل الشمس صائفاً من حسن الممدوح. وتمّ الوصل بالواو، ليؤكد فيه الشاعر على منزلة الممدوح الأثيرة إلى نفسه في أسبقيتها على الشمس، لما تمنحه من منزلة في الاختيار. ومن مواضع الوصل الأخرى في شعره، قوله مادحاً⁽²⁾:

وَدَنَا الْجَمِيعُ لِمَشْرِ رَاحَتِهِ الَّتِي هِيَ مَعْدَنُ الْأَرْزَاقِ وَالْأَقْسَامِ

إذ أبرز الخطوة للممدوح من خلال تقبيل راحته، التي وصفها بأنها مصدر الرزق وتقسيمه. لذلك استعمل الوصل لارتباط الأرزاق بتقسيماتها ارتباطاً عقلياً وشرعياً، فربط بين الصفتين (بالواو) للتشريك بينهما، كون الأقسام جزء من الأرزاق. وهذا التشريك والارتباط بين الصفتين يخلق تماسكاً وتلاحماً في بنية النص وتركيبه اللغوي، وبالمقابل فهو يقود إلى ترسيخ المعنى وتثبيتته في ذهن المتلقي، وهو غاية الشاعر في نظمه وتوظيفه لهذا الفن البلاغي.

(1) المستترك: 119.

(2) المصدر نفسه: 125.

4 - الاقتباس والتضمين:

دأب معظم علماء البديع على الجمع بين هذين المصطلحين في التقسيمات البلاغية ولم يفرقوا بينهما، إلا أن منهم من ميز بين المصطلحين، وحاول الفصل في ذلك، ورأى أنه لابد من التفريق بين المصطلحين دفعا للاقتباس بينهما⁽¹⁾.

فالاقتباس هو: (أن يُضمَّنَ الكلامُ شيئاً من القرآن والحديث، ولا يُنبئُ عليه للعلم به)⁽²⁾. أما التضمين فهو: (أن يُضمَّنَ الشعرُ شيئاً من شعر الغير، مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء)⁽³⁾.

ويُسهِمُ الاقتباس والتضمين في توظيف لبنات لغوية وبلاغية ضمن سياقٍ مخصوص. فهما يؤسسان لمرجعية اكتسبت شرعيتها من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأمثال السائرة. وقد ترد ألوان أخرى للاقتباس والتضمين من علوم وفنون متنوعة، مثل: علم الأصول، والفقه، والمنطق، والنحو، والعروض، والحساب، والخط، وما شاكلها⁽⁴⁾.

والاقتباس والتضمين يدعمان الجو الشعري ويُعززان المعنى، وإذا تطابقا مع منهج القصيدة وتطورها الدلالي والنغمي، فإن ذلك يُفضي إلى تحقيق وحدة النص وتكامل بنائه الشعري.

أدرك ابن جبير ما لهذا الغرض البلاغي من سمة تشد نسيج البيت وتسبك ألفاظه، فأخذ ينهل من معين القرآن والأحاديث النبوية الشريفة، إذ إنها (تزيد الكلام قوة وبلاغة، كما تضيف حسناً وجمالاً، إذ تبدو وسطه كالفضياء اللامع، والنور المشرق... والمتكلم عندما يقتبس يبني كلامه على الالتئام والتلاحم، وبهذا يبدو كلامه قوياً بليغاً...)⁽⁵⁾.

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق: 461.

(2) حسن التوصل إلى صناعة الترس: 323.

(3) الإيضاح: 2 / 580.

(4) ينظر: خزائن الأدب: 2 / 473، ومعاهد التنصيص: 4 / 149.

(5) علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح قيود: 268.



وأكثر ابن جبير من استعمال هذا الغرض البلاغي، حتى غدا سمة بارزة لديه، مما يؤكد عمق ثقافته الإسلامية التي وظفها خير توظيف في ثنايا شعره⁽¹⁾.

فمن مواضع الاقتباس من آي القرآن الكريم قوله⁽²⁾:

هَبْ لِي مَا قَدْ عَلِمْتَ مِنِّي يَا عَالِمَ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ

فقد وثّق الشاعر في اقتباسه من الآية الكريمة ﴿ثُمَّ قُرْءُونَكَ إِلَىٰ عَلِيمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ﴾⁽³⁾. إذ ذكر في صدر البيت عبارة (ما قد علمت مني)، وهو متطلب سياقي لاقتباس الآية القرآنية، فالذي يخفى على الناس هو جلبي ظاهر في العلم اللدني المخصوص بـ(عالم الغيب والشهادة)، وخصّ الشاعر لفظة (عالم الغيب والشهادة)، لأنه خطاب شخصي يبين ما لدى الشاعر من أمر يعلمه هو ولا يعلمه أحد غيره سوى عالم الغيب والشهادة. ومنه قوله⁽⁴⁾:

هُمُ أَهْلُ بَيْتٍ أَذْهَبَ الرَّجْسُ عَنْهُمْ وَأَطْلَعَهُمُ افْتَقَ الْمُدَىٰ الْمُجْمَأُ زَهْرًا

ففي هذا البيت ألح الشاعر في اقتباسه من القرآن الكريم تلميحاً تُستشف منه الآية الكريمة ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾⁽⁵⁾. وأقر الشاعر حقيقة فضل أهل البيت، وأن الله تولى إذهاب الرجس عنهم، لذلك قدّم أهل البيت لامتلاكهم أهلية هذا الوصف، وماداموا كذلك فهم أولى من غيرهم بإذهاب الرجس، وشرط الأهلية ذهاب الرجس.

(1) تجلر الإشارة إلى أنّ الدكتور (منجد مصطفى بهجت) عقق الديوان ذكر كثيراً من مواضع الاقتباس والضمين في شعر ابن جبير، وأشار إلى مضائها ومصادرها في أماكنها المختلفة.

(2) ديوانه: 96.

(3) التورية: 94.

(4) ديوانه: 96.

(5) الأحزاب: 33.

وفي مواضع أخرى أفاد الشاعر من اقتباس أي القرآن لتأكيد معنيين متضمنين لهذا الاقتباس، وهما إحالة المتلقي إلى معنى معين من الآية، زيادة على مرجعية الآية الأصلية بنصها الكامل من القرآن الكريم. من ذلك قوله⁽¹⁾:

وَتَذَكَّرْ قَوْلَ الْإِلَهِ تَعَالَى: ﴿إِنْ قَدَرُونَ كُنَاتٍ مِنْ قَوْرِ مُوسَى﴾.

إذ نبه الشاعر في هذا البيت إلى قوله تعالى: ﴿إِنْ قَدَرُونَ كُنَاتٍ مِنْ قَوْرِ مُوسَى﴾⁽²⁾، وهو بقوله هذا يحذر كل باغ ويدعوه أن يعتبر من هذا الاستشهاد القرآني، وذلك أن قارون كان علامة للبغي والتكبر، وأن النبي موسى ﷺ هو الناصح له، حتى يكون هذا القول عبرة للمخصوص بالخطاب.

وله أيضاً⁽³⁾:

وَاصْبِرْ إِذَا مَا سَمِعْتَ لَفَوْاً وَلَا تَحْزَنْ بِوَلَسَائِكَ

إذ اقتبس الشاعر نصاً قرآنياً بعينه من دون تغيير، ووظفه في عجز البيت مستمداً ذلك من قوله تعالى: ﴿لَا تَحْزَنْ بِهِ سُلَيْكَ لَتَجْعَلَ لَهُ ۖ ﴿١٦﴾ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقَوْلَهُ ۖ ﴿١٧﴾﴾⁽⁴⁾، وقد أراد أن يؤكد أن المسلم الحقيقي هو من يتزهد عن اللغو، وهذا هو الغرض من اقتباسه حين ذكر في صدر البيت أن السكوت خير من اللغو. وبهذا الاقتباس يعزز الشاعر قوله ويدعمه، فيضفي عليه صفة شرعية مستمدة من كتاب الله تعالى، وهو القول الفصل في التشريع.

نوع الشاعر من موارد التي يقتبس منها. فإلى جانب أي القرآن الكريم، أخذ الشاعر ينهل من الأحاديث النبوية الشريفة، ليزيد من رونق أبياته ويرفعها بما يحلّي ألفاظها. وهذا ما أكسب أبياته تدفقاً في المعاني، واستكمالاً للوحدة البنائية المتمثلة بأسلوب الاقتباس. ففي قوله⁽⁵⁾:

(1) ديوانه: 114.

(2) القصص: 76.

(3) المستدرک: 124.

(4) القیامة: 16، 17.

(5) ديوانه: 93.

خَلِيفَةُ اللَّهِ دُمٌ لِلدِّينِ تُحَرِّمُهُ مِنْ الْعِدَى وَتَقِيهِ شَرُّ كُلِّ فِتْنَةٍ
لِأَنَّ اللَّهَ يُجْعَلُ عَدْلًا مِنْ خَلْقِهِ مُطَهَّرًا دِينَهُ فِي رَأْسِ كُلِّ مِئَةٍ

يوظف الشاعر حديثاً للنبي ﷺ في شعره. وأراد من ذلك استنهاض همّة المدحوح من جهة، وتحقيق نبوة النبي ﷺ في ظهور هذا المدحوح، الذي تمتى أن يكون هو من يجسد هذه النبوة من جهة أخرى، وأن يكون الإمام العادل للمسلمين. ونص الحديث قوله ﷺ: ((إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها))⁽¹⁾. وقد عدل الشاعر عن لفظة (يجدد) إلى لفظة (مطهراً)، كون العصر الذي عاشه مليئاً بالفتن والآراء التي تخالف شرع الله، ولم يأخذ الحديث نصاً بلفظه، إنما أخذه بمعناه.

ومنه قوله أيضاً⁽²⁾:

طَالَ شَوْقِي إِلَى بَقَاعِ ثَلَاثٍ لَا تُشَدُّ الرِّحَالُ إِلَّا إِلَيْهَا

إذ صرح الشاعر في بيته الشعري هذا بشوقه الجارف إلى المواطن الثلاثة المقدسة لدى المسلمين. وعزز من قوة كلامه ذكر الحديث الشريف ((لا تُشَدُّ الرِّحَالُ إِلَّا إِلَى ثَلَاثَةِ مَسَاجِدَ، المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى))⁽³⁾، مقتبساً ومقتصراً على عبارة ((لا تُشَدُّ الرِّحَالُ إِلَّا إِلَيْهَا)) لضرورة القافية، وأن الحديث معروف سلفاً. ويدل هذا الاقتباس وغيره على قدرة الشاعر وتمكّنه من العلوم الأخرى وإطلاعه عليها، وميئاً جانباً دينياً وثقافياً يحاول بسطه للسامعين.

وله أيضاً⁽⁴⁾:

مَنْ الْعَقْلَ عَنْ لَحْظَةٍ فِي هَوًى فَإِنَّ الْبَصِيرَةَ طَوَّعَ الْبَصَرَ

(1) سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث أبو داود الأزدي: 2 / 512.

(2) ديوانه: 134.

(3) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري: 1 / 398.

(4) ديوانه: 101.



وَعُضُّ الْجُفُفُونَ عَلَى عِفَّةٍ فَإِنْ زِنَاءَ الْغُيُيُونَ النَّظَرُ

فالشاعر يقتبس الحديث النبوي الشريف اقتباساً جميلاً ينسجم مع الغرض الذي تطرق إليه في البيت الأول من هذه التتفة، حتى جعله مسك ختام لقوله في الشطر الأول من البيت الثاني بوصفه تحصيلاً لعمل يقوم به الإنسان. وبذا يستوفي الدلالة الإرشادية والوعظية لما يجب على المسلم أن يلتزم به من عُضُّ البصر في إشارة للآية الكريمة ﴿قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَحُضُّوا مِنْ أَنْبَاءِهِمْ وَحَفَظُوا فُرُجَهُمْ ذَلِكَ أَزْكَى لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ﴾⁽¹⁾، متبوعة بالحديث الشريف ((إِنَّ اللَّهَ كَتَبَ عَلَى ابْنِ آدَمَ حِفْظَهُ مِنَ الزَّنا أَدْرَكَ لَا عَالَ، فزنا العينين النظر...))⁽²⁾. وهي من سمات ثقافة الشاعر الإسلامية، التي كان يلتزم بها، وكانت واضحة في شعره، ويتمنى على الآخرين الالتزام بها. وهو أسلوب جميل يكمن في تلك المزاوجة بين الاقتباس من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

إلى جانب ما اقتبسه الشاعر من آي القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، نراه يُضمّن شعره بعضاً من أمثال العرب، وهو ما يقوّي لغة الشاعر، ويعزّز من سبك ألفاظها من خلال ما تحمله الأمثال من حكمة أو موعظة تشدّ نسيج البيت وتحلّي معانيه.

فمن أنواع التضمين ما يسمّى بـ(العقد) وهو: (أَنْ يُنْظَمَ نَثْرٌ لَا عَلَى طَرِيقِ الْاِقْتِبَاسِ)⁽³⁾. فإذا كان العقد من القرآن الكريم والحديث الشريف فعلى الشاعر أن يغيّر في ألفاظهما تغييراً كثيراً، أو يُشير إلى أنّه منهما وإلاّ كان اقتباساً⁽⁴⁾. ويأتي العقد في أقوال الصحابة والأمثال وما شاكلها من جيّد الكلام. من ذلك قول ابن جبير يهجو الفلاسفة⁽⁵⁾:

بِالْمَنْطِقِ اسْتَقْبَلُوا فَقِيلَ حَقِيقَةً (إِنَّ السَّبْلَاءَ مُؤَكَّلٌ بِالْمَنْطِقِ)

(1) النور: 30.

(2) سنن أبي داود: 1/ 653.

(3) الإيضاح: 1/ 584.

(4) ينظر: علم البديع: 271.

(5) ديوانه: 120.

إذ وظّف الشاعر قول الخليفة أبي بكر الصديق عليه السلام: (إِنْ لَكُلِّ طَامَةِ طَامَةٍ وَإِنْ الْبَلَاءِ مُوَكَّلٌ بِالْمَنْطِقِ)⁽¹⁾ في شعره، وذلك في الردّ على الذين أوغلوا بالانهماك في علم المنطق وتركوا عقيدة المسلم. فضمّن كلام الخليفة الذي يُحذّر من عاقبة زلات اللسان وما تجرّه على المسلم، كون المنطق اشتغالاً بالكلام، وليس تأكيداً لعقيدة أو إيمان.
وفي موضع آخر يقول⁽²⁾:

وَتُبَّ قَبْلَ عَضِّ بَنَانِ الْأَسَى (وَمِنْ قَبْلِ قَرَعِكَ سِنَّ الثُّدَمِ)

فالشاعر ضمّن عجز بيته من المثل السائر (قَرَعَ سِنَّ الثُّدَمِ)⁽³⁾. إذ صدره بشبه جملة ظرفيّة تدلّ على فوات الأوان لِمَنْ لَمْ يَتُبَّ مِمَّا ارْتَكَبَهُ مِنْ خَطَايَا. وكان ابن جبير موفقاً في تضمينه حين أعطى بُعداً زمانياً للمثل الذي نقله من التعبير الحكيم إلى التعبير الخطابي البلاغي.
وله أيضاً⁽⁴⁾:

فَسَلِّني عَنْ ثَقَلِيهِ (فَعَنَدَ جُهِينَةَ الْخَبْرِ)

إذ ذكر في هذا البيت المثل المشهور (وعند جُهِينَةَ الْخَبْرِ الْيَقِين)⁽⁵⁾. والشاعر أورد المثل مجزؤاً لالتزامه بالقافية، ولأنّه حاضر في ذهن المتلقّي، إلّا أنّه خصّ به نفسه، وهذا ما يؤكّده صدر البيت بقوله: (فسلني عن ثقله). فالشاعر يضع نفسه موضع من خَبَرِ الدَّهْرِ وَالْأَيَّامِ وتعلّم منها ما أعلّه أن يكون محطّ سؤال لمن لم يَدَقِّ صرُوف الدَّهْرِ ونوابه.

(1) جميع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميلاني: 1 / 17 - 18، وورد هذا القول منسوباً إلى النبي صلى الله عليه وسلم. ينظر:

لباب الآداب، أسامة بن منقذ: 332.

(2) ديوانه: 125.

(3) المستقصى في أمثال العرب، الزخشي: 2 / 196.

(4) ديوانه: 107.

(5) جميع الأمثال: 2 / 3.



ثانياً: (الخبر):

يمكن أن نعرّف الخبر بأنه: الكلام الذي (يدخله الصدق والكذب)⁽¹⁾. ويخرج من هذا القول كل كلام واجب الصدق كإخبار الله تعالى وإخبار رسله والمسلمات من الأمور، ويخرج من ذلك أيضاً كل ما هو واجب الكذب كمدعي النبوة ومخالفات الحقائق العلمية الثابتة وغيرها⁽²⁾. وأتمّ البلاغيون تعريف الخبر بقولهم: هو (كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته، وهذا التعريف يصدق على كل كلام يؤخذ من غير النظر إلى قائله...) ⁽³⁾.

والذي يهمنّا من دراسة الخبر ما يتصل بروكي جملة (المسند والمُسند إليه)، وما يكتنفهما من القرائن والدلالات، وحالهما من جهة تقديم أحدهما على الآخر أو تأخيرهما، أو ذكرهما وحذفهما وغير ذلك مما سنذكره تباعاً من صور تركيب الجملة وأحوالها الإسنادية التي وقفنا عليها في شعر ابن جبير.

1 - التقديم والتأخير:

يشغل هذا الفن البلاغي حيزاً كبيراً في كتب البلاغة، وقد أولاه البلاغيون عناية فائقة، لِمَا فيه من دلالة واضحة على اتساع اللغة وشاهد على ما يسبغه هذا الفن من لمحات فنية وأسرار دقيقة تزيد الشاعر قوة في تركيب الألفاظ وبنيتها الشعرية.

يُعدّ الإمام عبد القاهر الجرجاني أفضل أرباب البلاغة ممن عرض لهذا الفن وبيّن دوره في بناء الجملة الشعرية من جهة المبنى والمعنى. إذ يقول فيه (هو باب كثير الفوائد جسم المحاسن واسع التصرف بعيد العناية. لا يزال يفتّر لك عن بديعة ويُفسي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان)⁽⁴⁾.

(1) أدب الكاتب، ابن قتيبة: 4.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 45، وعلوم البلاغة: 43، والبلاغة فنونها وأفانها: 62.

(3) البلاغة والتطبيق: 106.

(4) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: 96.

ويأتي التقديم والتأخير في الجملة الاسمية والفعلية أو عن طريق الفصل بين المسند والمسند إليه، وما إلى ذلك من صيغ تُسهم في إحكام نسج البيت وصياغته الشعرية. لذلك (فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يَرُدُّ اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصود يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها)⁽¹⁾.

ومن أنواع التقديم والتأخير ما يأتي في تركيب الجملة الفعلية. من ذلك قول ابن جبير⁽²⁾:

حُظِرَ الْفَتَى مِنْ شَقْوَةٍ وَسَعَادَةٍ جَرَّتْ بِقَضَاءٍ لَا سَبِيلَ لِرَدِّهِ

فالذي عهدناه في اللغة هو تقديم العامل على معموله، إلا أن شاعرنا أظهر سمات أسلوبه الشعري من خلال أسلوب التقديم والتأخير، وما يؤكد ذلك هذا البيت الشعري. إذ آخر الفعل على فاعله كون العقيدة الإسلامية توصي بالتسليم بقدر الله خيره وشره، وهو ظاهر من خلال لفظتي (شقوة وسعادة) مما يدل على تقوى الشاعر وزهده. وفي موضع آخر يؤخر الشاعر الفاعل على فعله. من ذلك قوله⁽³⁾:

أَطَّلْتُ عَلَى أَفْقِكَ الزَّاهِرِ سَعُودٌ مِنَ الْفَلَاحِ الدَّائِرِ

إذ آخر الشاعر لفظة (سعود) - وهي الفاعل - لغرض التشويق والتلهف لمعرفة ما سيطر على الأفق الزاهر، وأن المتقدم على الفاعل (أطلت) - وهو الفعل - يوحى بالغرابة وعدم الوضوح. وهو أسلوب توخى فيه الشاعر تزيين شعره وترصيعه بأغراض بلاغية دأبت العرب على طرقها.

ومن مواضع التقديم والتأخير، تقديم الصفة على موصوفها، من ذلك قوله⁽⁴⁾:

يَا خَيْرَ مَوْلَى دَعَاءٍ عَبْدٌ أَعْمَلُ فِي الْبَاطِلِ اجْتِهَادُ

(1) علم المعاني، د. عبد العزيز عتيق: 116.

(2) ديوانه: 100.

(3) المصدر نفسه: 110.

(4) ديوانه: 96.

إذ قدّم الشاعر الصفة (خير مولى) لأنّ المنادى محطّ الاحترام والتقدير المتضمن صفة التفرد والتميّز بأنّه صاحب الخير أو مولاه. وبهذا تكون (خير مولى) عبارة اسميّة تفيد إعجاءاتها الدلالية؛ البركة والتبرّك بمدلول الخير، وهذا ما أوجب تقديم الصفة على الموصوف. ويأتي التقديم والتأخير في تركيب الجملة الاسمية، كما في قوله يطلب إجازة لرواية الحديث⁽¹⁾:

فِي رُقْعَةٍ كَالصُّبْحِ أَهْدَى لَهَا يَدَ الْمَعَالِي مِسْكَ لَيْلِ الْمِدَادِ
فتقديم الجار والمجرور (في رُقْعَةٍ) أفاد تخصيص الموضوع، ليجعل الدلالة مقتصرةً عليه، وهو أسلوبٌ فيه جودةٌ في الصياغة وتناسقٌ في الموسيقى الشعرية. إذ قدّم (رُقْعَة الإجازة) كونها الغاية التي يرمي الشاعر الوصول إليها، وأنها البشـرى التي تُدخل المسرة على قلبه. وفي مواضع أخرى يتقدّم الجار والمجرور في ترتيب ألفاظ البيت وسياقه اللغوي، وهذا التقديم يخرج لعدّة أغراض تُفهم من سياق الكلام وأحوال الخطاب. فمنها ما يفيد العظمة والاهتمام، ومنها لإرادة التبكيت والتعجيب والتبرّك وتعجيل المسرة أو المساءة، ومنها الاختصاص وما شاكلها من أغراض أخرى⁽²⁾.

(1) المصدر نفسه: 96.

(2) ينظر: علوم البلاغة: 93، والبلاغة فنونها وألفانها: 178 - 179، والبلاغة والتطبيق: 147 - 148.

في قول ابن جبير⁽¹⁾:

إلى الله أشكو ما تُكِنُّ الجُوانِحُ ثَقَّاطَعَت الأرحامُ حَتَّى الجُوارِحُ

قدّم الجار والمجرور (إلى الله) على لفظة (أشكو) التي لها الصدارة في الكلام في هذا الموضع، لأنّ المخاطب عظيم الشأن وهو الله ﷻ وأنّ بثّ الشكوى مخصوصةً بالله وليس بغيره. فأظهر الشاعر ذلك جلياً ووجه ذهن المتلقي إلى شبه جملة (إلى الله). وأفاد هذا التقديم معنى الاختصاص للتعجيل في تفريج الهم والكرب.

ومن مواضع التقديم والتأخير، تقديم جواب الشرط على جملة الشرط. من ذلك قوله⁽²⁾:

ثِمُّ لَنَا الْبَرَقُ إِذَا لَاحَ وَقُلْ جَمَعَ اللَّهُ بِجَمْعٍ شَمَلْنَا

فجواب الشرط يمكن أن يُقدّم في الكلام إذا كان فعل الشرط ماضياً⁽³⁾.

فالشاعر قدّم الجملة الفعلية (ثِمُّ لَنَا الْبَرَقُ) على أداة الشرط وفعل الشرط (إذا لَاحَ) كونه يتوسّم بالبرق خيراً ويستعجل ظهوره قبل أوانه، والغرض من ذلك تعجيل المسرة لارتباط الدلالة بلمّ الشمل. وقد أدرك الشاعر سرعة الضئو في البرق حتى جعلها قرينةً للَمّ الشمل.

2 - الحذف:

لعلّ أجمل ما قيل عن هذا الفن، وما فيه من سرٍّ وإبداع هو قول الجرجاني: إنه (بابٌ دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيّب الأمر، شبيهة بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفضح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تتنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين)⁽⁴⁾.

(1) ديوانه: 95.

(2) ديوانه: 130.

(3) ينظر: الجملة الشرطية عند النحاة العرب: 306.

(4) دلائل الإعجاز: 121.

فتركيب الجملة يشتمل على ركنين أساسيين هما: (المسند، والمسند إليه). فإذا حُذف أحدهما فلا بُدَّ أن يكون ذلك لتحقيق غاية، أو إفادة معنى يسعى الشاعر لإظهاره، والدلالة على ما فيه من غرض بلاغيٍّ ومنحى فتّي. لذلك فالحذف (من أدقّ موضوعات البلاغة مسلّكاً وأدعاها لإعمال الفكر)⁽¹⁾.

وكان شاعرنا - كغيره من الشعراء - يعمد إلى هذا الفن ويتقصّده في مواطن كثيرة من شعره، ليضفي إليه لوناً من ألوان الإيجاز وتكثيف اللغة وتراكيبها.

مع ما للحذف من خصائص وميّزات في الكلام؛ فقد كان البلاغيون يضعون شروطاً للحذف وتقيد استعماله بعدّة ضوابط، حتى يكون التعبير به أدق، والدلالة أعم وأشمل.

فالحذف لا يَرُدُّ اعتباطاً من الناظم، بل يأتي على وفق سياقات وقرائن لغويّة معلومة. فمن شروطه (أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف وإلا كان تعميةً والغاؤ، ومن شرط حسنه أنه متى ما أظهر المحذوف، زال ما كان في الكلام من البهجة والطلاوة)⁽²⁾.

فمن مواضع حذف المسند من الجملة الفعلية قول ابن جبير⁽³⁾:

حَنِيناً إِلَى أَحْمَدَ الْمُصْطَفَى وَشَوْقاً يَهْجِي الضُّلُوعَ اسْتِعَارَا

فالشاعر أورد حذف المسند في هذا البيت، ليُظهر فيه تكثيفاً وإيجاءً له من الدلالة والبيان ما يفوق الذكر، كونه لم يؤكّد على طرفي الجملة من مسندٍ ومسندٍ إليه، وهما حريّان بذلك، كونهما مشتقّان بعضهما من بعض، والتقدير فيه: (أحنّ حنيناً وشوقاً). وهو أسلوبٌ فيه تآدّب بالحوار، ولاسيّما أن المخاطب هو رسول الله ﷺ. إذ جعل من المصادر صفاتٍ تُلازم الممدوح، فكأنّه هو الحاني والمشتاق.

(1) البلاغة فنونها وأبنائها: 195.

(2) علوم البلاغة: 82.

(3) ديوانه: 104.

وله أيضاً⁽¹⁾:

وَمَنْ قَدْ خَالَفَ السَّلَفَ ابْتِدَاعاً انْتَفَعُهُ الصَّلَاةُ أَوْ الصِّيَامُ
في هذا الموضع حذف الشاعر (المسند) من الجملة الفعلية، وتقدير الكلام (أينفعه الصيام) كونه جاء بهذه الصيغة للرد على المخاطب بكلام وجيز ليس فيه إطالة، ولازمه ضيق المقام كونه أسلوب شعري يتطلب ذلك لتفادي التكرار الممل، ولا سيما أنَّ الفعل ذكر مقروناً مع الصلاة التي هي عماد الدين، فضلاً عن الاحتراز عن العبث بذكر ما لا ضرورة لذكره أيضاً⁽²⁾.

ويأتي الحذف في المسند إليه من الجملة الفعلية كما في قوله⁽³⁾:

كَيْفَ اسْتَقْلَ يَطْوِدُ حِلْمَ رَاجِحٍ وَالطَّوْدُ يَنْقُلُ حِلْمَهُ وَيُؤْوِدُ
إذ حذف الشاعر (المسند إليه) من الجملة الفعلية، وتقديرها (يؤود حمله). وهو نوع من الاستدراك في العائدية، للدلالة ما قبله عليه منعاً للتكرار ورصداً للقافية والالتزام بالوزن وعدم الإخلال به. وهذا الحذف يُظهر أسرار البلاغة في النص، وبه تُجتنل لطائف المعنى. ومنه قوله أيضاً⁽⁴⁾:

رَأَى الْحَزْنَ مَا عِنْدِي مِنَ الْحَزَنِ وَالْكَوْبِ فَرُوعٌ مِنْ حَالِي فَلَمْ يَسْتَطِعْ قُرْبِي
وَأَظْهَرَ عَجْزاً عَنِ مُقَاوَمَةِ الْأَسَى وَأَيَقِنَ إِلَّا خُطْبَ أَعْظَمَ مِنْ خُطْبِي
فالشاعر حذف (المسند إليه) من البيت الثاني - (الحزن) - وتقدير الكلام (أظهر الحزن عجزاً)، وذلك لضيق المكان، وأنه ذكره في البيت الأول متجنباً للإطالة. وقد يكون الشاعر حذف اللفظة لتفادي تأثيرها على نفسه، كونها تُذكره بمصيبة فقُّل ابنه.

(1) المصدر نفسه: 128.

(2) علم المعاني: 111.

(3) المستدرك: 122.

(4) المصدر نفسه: 120.

أما حذف المسند إليه من الجملة الاسمية فمنه قوله⁽¹⁾:

ملك تود الثيرات لواءها حلي على اعطافه وقريد
 إذ أورد الشاعر أسلوب الحذف في هذا البيت الشعري، لدلالة معنوية تظهر المبالغة في وصف الممدوح. وتصدّرت مفردة (ملك)، لتكون محطّ السامع وتركيز الذهن على الاعتبار الجليل لهذا الممدوح فحذف المسند إليه. وأصل الكلام (هو ملك).
 ومنه قوله (2):

عليه السلام وطُوبَى لِمَنْ أَلْمَ بِثُرَيْتٍ فَاَسْتَلَمَ

ففي هذا البيت حذف الشاعر (المستند إليه) مع أنه هو الأصل في الذكر. إذ إن الكلام مُرَكَّبٌ عليه وأصله (هو عليه السلام). وقد حذفه الشاعر إشعاراً منه أن في تركه تطهيراً له عن اللسان، أي: المخصوص بالمدح وهو الرسول ﷺ، وذلك لمنزلة وإكرامه وأنه هو المعهود بالمدح، وهذا ظاهرٌ من الأبيات التي ذُكرت قبل هذا البيت⁽³⁾.

وله أيضاً⁽⁴⁾:

عَيْدُ يَهُوَى الْإِمَامُ يُعَوِّدُ مَا اخْضُرَ فِي وَجْهِهِ الْبَسِيطَةُ عَوْدُ

إذ وظَّف الشاعر أسلوبَ الحذف في هذا البيت، ليعتمد الاختصار والاحتراز عن العبث ببناء على قرينة ثلُّد عليه. ومن تصفَّح المعنى في دلالة هذا البيت يستطيع أن يدرك مدى اهتمام الشاعر في اقتناص فوات فرصةٍ ساحقةٍ للمتلقِّي، لتركيز ذهنه على مفردة (العيد) كونها تُشعر باللذة وتكثر الفائدة، فأوردها أولاً وحذف المسند إليه (هو).

(1) المصدر نفسه: 122.

(2) دیوانہ: 112.

(3) ينظر: ديوانه: 125.

(4) المستترك: 122.

ومن مواضع الحذف في شعر ابن جبير، حذف الجار والمجرور كما في قوله⁽¹⁾:
وفي دين المهدي حَدَثتْ أُمُورٌ بهَا لِلدِّينِ حُزْنٌ وَاغْتِمَامٌ
فقد تجبّب الشاعر ذكر الجار والمجرور في أواخر البيت، فتقدير الحذف (بها اغتيمام).
والغرض من ذلك تفادي التكرار وعدم الاستفادة من معناه، وقد ذُكر في الجملة التي جاءت قبل
العطف.

ومنه قوله أيضاً⁽²⁾:
وَقَدْ قَابَلْتُنَا مِنْ سَجَايَاهُ نَفْحَةٌ أُمٌّ مِنَ الْمِسْكِ الْفَتِيقِ وَأَطْيَبُ
إذ حذف الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور في آخر البيت، وتقدير الكلام (وأطيب منه).
وأورد الحذف كونه حاصلًا في اللفظ لدى المتلقي، فكان الحذف أولى، وهو من لوازم الشعر،
ليستقيم نسق البيت ويظهر التنعيم في الكلام، وعدم خروجه عن حدود القافية.
ومن ألوان الحذف الأخرى حذف الحروف. من ذلك قول ابن جبير⁽³⁾:
وصاحبةٌ قد كُنْتُ صَبًّا بِلِكِرْهَا وَكُنْتُ لَهَا حَيًّا وَنَاهِيكَ مِنْ حَبِّ
إذ حذف الشاعر (رُبَّ) الواقعة بين الواو والكلمة المتصدرة للبيت الشعري، وهو
أسلوب إيجاز غالباً ما يعتمد له الشعراء. والمسوخ لذلك وجود قرينة تدلُّ عليها وهي (الواو)،
وأصل الكلام (وربُّ صاحبة)، ليركّز ذهن المتلقي على وصف الشاعر للمذكور في البيت
الشعري.

ومن الضروب الأخرى للحذف، حذف الموصوف وإبقاء الصفة مقامه. من ذلك
قوله⁽⁴⁾:

أَتَيْتِي فِي الطَّرْسِ مَسْلُولَةً فَأَغْمَدْتُهَا فِي مَـوَادِ الْفُـؤَادِ

(1) ديوانه: 126.

(2) المستدرک: 119.

(3) المستدرک: 121.

(4) المصدر نفسه: 122.

فالشاعر حذف الموصوف وهو (سيوف) وأبقى على صفتها وهي (مسلولة)، تحبباً لتكرار اللفظة، وتكتيفاً لدلالة الموصوف من خلال الصفة التي أسبقها الشاعر على السيف. وقد حقق الحذف سمة الإيجاز الواجب على الشاعر إتباعه في هذا الموضوع.

ووفق الشاعر في استعمال أسلوب الحذف، وأجاد في التعامل مع هذا الفن البلاغي. إذ وظفه لعدة غايات، منها فنية جمالية تتم بما يحده الشاعر من تأثير في نفس المتلقي، أو غاية سلوكية ترتكز على شد انتباهه لما يلقى إليه بأسلوب أدبي جميل. أو غاية أخرى تكمن في صون اللسان من أن يجري عليه ما يشين أو يفر منه السمع، وهي غاية اجتماعية⁽¹⁾.

3 - الزيادة:

هي ضرب من ضروب البلاغة، ينبئ عن فن جميل وأسلوب أدبي يعتمد له الشاعر في بناء البيت وصياغته الشعرية. وتسمى أيضا (الإطناب)⁽²⁾. وتأتي الزيادة أو (الإطناب) لتأكيد المعنى وتقويته. فالشاعر يورد الزيادة لغرض يحصل به فائدة، إما لجراحة الوزن، وإما لحفظ تناسق القافية وحروف رويها، وإما للتأكيد أو التكرير أو ما شاكلها من أغراض يتم بها المعنى ويتقوى بها بناء البيت⁽³⁾.

تنوع استعمال ابن جبير لهذا الغرض البلاغي، وأورده بعدة أشكال وبصور، ليستجلي عمق المعنى ويلابم بين متطلب سياق الكلام ومتطلب المعنى ودلالته اللغوية والنفسية. فتارة يورد الزيادة في أول البيت وأخرى في وسطه وثالثة في آخره. فمن مواضع الزيادة في أول البيت قوله⁽⁴⁾:

جواذ كريم النفس يلتذُّ بالثدى سخواً ولا يحبى ويحبى ولا يجبي

(1) ينظر: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، د. محمد بركات حمدي أبو علي: 79 - 80.

(2) ينظر: الصناعتين: 190، والمثل السائر: 2/ 127، والإيضاح: 1/ 301.

(3) ينظر: المثل السائر: 2/ 127 وما بعدها، وعلوم البلاغة: 174 وما بعدها، والبلاغة والتطبيق: 201.

(4) المستدرک: 121.

يؤكد الشاعر من خلال الزيادة في عبارة (كريم النفس) المعاني التي يحاول أن يظهرها للقارئ، وهذا النمط في التأكيد بشكل عام؛ وارد بكثرة عند الشاعر، وهو ما يستسيغه استعمالاً، ليجعل الصفات أكثر ثباتاً وعمقاً ووضوحاً، مُعزّزاً فيها المعاني المتطلّبة في سياق البيت الشعري. ويتعمّد الشاعر زيادةً في الصفات حتى يُجسّدها استكمالاً لتبيانها لدى السامع. وفي مطلع القصيدة نفسها يقول⁽¹⁾:

رأى الحزن ما عندي من الحزن والكرب فرؤّع من حالي فلم يستطع قُرْبِي

إذ أظهر الشاعر الحزن في أول البيت ثم أردف هذا الحزن بمرادف آخر يصحبه في سياق البيت، ألا وهو (الكرب). فقوّى هذا اللفظ المعنى - مع أنه زيادة - في البيت، وهو ما يؤكد بأن الشاعر أراد أن يكرّس عمق هذا الحزن بمرادفه، حتى يجعله أكثر وضوحاً في ذهن القارئ بزيادة لفظ آخر، وكأنه بهذه الزيادة أراد أن يوضّح لنا طبيعة هذا الحزن ووصفه في نفس الشاعر. وجاءت الزيادة في هذا الموضع بلفظة واحدة، لتحقيق القافية والتصريع وهي زيادة في وسط البيت.

وقد ترد الزيادة في نهاية البيت كما في قوله⁽²⁾:

ألا ناصح مُبلَغٌ مُصَحَّحٌ إلى الملكِ الناصر الظافر

فمن طبيعة شعر ابن جبر تعزيز معاني الصفات التي يجسّدها عند المعنى بالزيادات ذات الطبيعة المحببة إلى نفسه، حتى يجعل هذا التحبُّب مُجسّداً في الفاظها، محاولاً ألا يخرج هذه الزيادة إلى منحى سلبي في شعره، مُلَبِّياً فيها طموحه الشخصي في ما يعنيه من كلام، وهذا من خصال الشاعر المستمدة من ثقافته الإسلامية التي التزم بها حتى أواخر حياته.

(1) المصدر نفسه: 120.

(2) ديوانه: 112.



4 - الاعتراض:

(هو أن تُذكر في البيت جملة معترضة لا تكون زائدة، بل يكون فيها فائدة)⁽¹⁾. أو (هو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه)⁽²⁾. وسماه العلماء الالتفات أو الاستدراك أو الحشو⁽³⁾.

ولهذا الفن وقع جميل في السمع، ويزيد المعنى بعداً واسعاً في الذهن. فهو يُثير المتلقي ويشد انتباهه لما يلقي إليه، ويبعث فيه شوقاً لسماع هذا الاستدراك الذي أورده الشاعر لخرص معين، يوجه إليه فكر السامع عن طريق هذا الأسلوب المُسهَم في بناء البيت، من غير أن يُخل بنظامه أو يؤثر في معناه.

على الرغم من قلة الجملة الاعتراضية في ما استقرأناه من شعر ابن جبير، إلا أنه انماز بها في بناء البيت، وكان دورها واضحاً في شعره. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

طرب الجواد - وقد علوت بمتنه - حتى كأن صهيله تغريد

ففي هذا البيت الشعري أدخل الجملة الاعتراضية ضمن تتابع سياق البيت، ليظهر لنا امتطاء لجواده وهو طرب، ليجسد المشهد اللغوي بكل أبعاده، ويرسم صورة ذات ألوان متنوعة قوامها الجمل الاعتراضية وغير الاعتراضية، من خلال التزامن البين في نقل الحدث بكل مستوياته.

وفي موضع آخر يقول⁽⁵⁾:

ودين الله يلحظه - أغنيا - بجهن قد تكحل بالسهاد

(1) البديع في نقد الشعر: 190.

(2) الصناعتين: 394.

(3) ينظر: العملة: 2 / 45، والمثل السائر: 2 / 183.

(4) المستدرك: 122.

(5) ديوانه: 99.

إذ وظّف الشاعرُ الجملةَ الاعتراضيةَ التي تفيد الدعاء بدلالة الثَّصرة والنجدة، وهي مفردة (أغثنا)، كون متطلب السياق يبنى أنّ الدين في خطر، ولا بدّ من مستغاثٍ يقيه رقدة السهاد، ممّا يُكرّس تجانس الجملة الاعتراضية مع سياق البيت الشعري. وبذا أجاد الشاعر في نقل الحدث بأسلوب الجملة الاعتراضية في هذا البيت.
وله أيضاً⁽¹⁾:

وَتَطْلُعُ فِي الْبَقَاءِ - وَكَيْفَ تَبْقَى - وَمَا الدُّنْيَا إِلَّا سَاكِنُهَا بِسَلْذَارٍ
فعلى الرغم ممّا يطلق على هذا النوع من الجمل بالاعتراضية؛ إلا أنّ ذلك لا يُفقدُها ما فيها من غايةٍ فنيّةٍ يستعملها الشاعر أو تظهرُ عنده، فتزيد المعنى وتُقويه. إذ أكّدت الجملة الاعتراضية (وكيف تبقى) - في هذا البيت - المعنى وقوّته، مُوجّهةً إيّاهُ بالانجاء الذي حدّده الشاعر في ذهنه، حتى تتطابق دلالة المعاني مع ما يروم الشاعر قوله.
وفي لونٍ آخر من ألوان الجملة الاعتراضية يقول⁽²⁾:

كَسَرْتُ صَالِيَهُمْ عَنْوَةً فَلَلَّاهُ دُرُكَ مَنْ كَاسِرٍ
وَعَيَّرْتُ أَتَارَهُمْ كُلَّهَا فَلَيْسَ لَهَا الدُّهْرُ مِنْ جَابِرٍ
فعلى المنوال نفسه في الجملة الاعتراضية لدى ابن جبير، يظهر في هذين البيتين دورها جلياً.

إذ يستثمره الشاعر استثماراً ذكياً ليس بدلالة واحدة؛ إنما تتعدّها إلى دالتين في الدعاء وتوظيف الصيغة السماعية (لله دُرُكٌ) من خلال هذين البيتين. ونلاحظ أنّ الجملة الاعتراضية تُمارس دورها في البيت، عكس ما يُمكن أن يقال عن طبيعتها وموقعها في الكلام.

(1) المصدر نفسه: 109.

(2) المصدر نفسه: 111.



وله في القصيدة نفسها قوله⁽¹⁾:

— وَحَاشَاكَ - إِنْ لَمْ تُزَلْ رَسْمَهَا فَمَا لَكَ فِي النَّاسِ مِنْ عَاذِرٍ

إذ تظهرُ خصوصية استعمال ابن جبير للاعتراض في شعره في هذا البيت بشكلٍ بارزٍ، فيتداخل العطف والاعتراض من خلال الواو في (وحاشاك)، فتتجلى الدلالة من خلال طبيعة معنى الاستثناء في (حاشاك) التي أفادت التنزيه في هذا الموضع، فأتخذت كمالاً في المعنى والدلالة، حتى يُشَقُّ على القارئ فصل الاعتراض عن موضعه.

(1) ديوانه: 113.



المبحث الثاني

بناء الشكل الشعري

يُرتب الشاعر الفاظه ويهيئ لها جَوْاً مناسباً من التلاؤم والتناسق، تبعاً لتجربته الشعرية ولتطلب موضوعه الذي ينشئ القول فيه. إذ إن رصد الكلام على أسس تُراعى فيها العلاقة بين المبنى والمعنى والنفس الشعري؛ يبين منزلة الكلام المنظوم ومدى تقدمه على سائر أشكال الأدب الأخرى. هذا من جانب، ومن جانب آخر نجد أن الشكل الشعري يتغير مع مضمون الكلام والموقف الذي يحيط بالشاعر، فنراه يصغر أو يكبر لاستيعاب الفكرة أو الحدث المرصود له، وهو بكل ذلك يُجسّد أحاسيسه وتجاربه بالشكل المناسب لها. لذا ساقف - في هذا المبحث - على طبيعة أشكال النظم الشعري لدى شاعرنا، وكيفية بنائها والسبل التي سلكها، ليظهر لنا أسرار النص ومواطن جماله وإبداعه في ما نظم.

أولاً: بناء البيت اليتيم والنتفة:

على الرغم مما قيل عن البيت اليتيم أو المفرد إنه ليس شعراً⁽¹⁾، إلا أن هذا الشكل ورد في الشعر العربي ونظم فيه شعراء كبار، كأمريئ القيس والنابغة وغيرهما⁽²⁾. إذ قد يكون الشاعر أتى بالبيت الواحد للتعبير عن موقف معين لا يستدعي منه إطالة القول أو الإسهاب فيه. أو يكون السبب في ذلك ضياع شعر الشاعر وتحول القصيدة واختصارها بالرواية حتى تصل إلى هذا البيت اليتيم. ويبدو أن هذين السببين كان لهما دور كبير في وصول بعض الأبيات اليتيمة من شعر ابن جبير.

(1) ينظر: إعجاز القرآن: 45، وسر الفصاحة، ابن سنان الحفاجي: 286، وتحرير التحبير: 429.

(2) ينظر: ديوان امرئ القيس: 342، وديوان النابغة الذبياني: 214، 268.

ورد في شعر ابن جبير (أربعة) أبيات تتوافق مع ما ذكرنا من الأسباب التي أدت إلى نظم الشاعر للبيت اليتيم، أو وصوله إلينا على هذا الشكل. ففي قوله⁽¹⁾:

سقى الله باب الطاق صوب غمامة وزد إلى الأوطان كل غريب

يتذكر الشاعر موطنه فيهيج شوقه إليه، فيخرج البيت من أعماق نفسه حتى يتحول إلى دعاء ظاهر يترجى فيه نزول الغيث لبلده. فهذا الموقف لا يتطلب من الشاعر إعمالاً للذهن واختياراً للألفاظ، بل يُخرجها على سجيته من دون تكلف أو تطويل، وهو ما قصده الشاعر في هذا البيت اليتيم.

وفي بيت يтим آخر يقول⁽²⁾:

لينا اقصدا يا معشر الركب إلتنا إ نرى العار أن نُمسي بغير وُقود

إذ ينادي الشاعر معشر الركب أن يجلّوا ضيوفاً عليه لإكرامهم والقيام بواجبهم. فهو يتمتع بخلق كريم ورثه عن أسلافه العرب، وأكد عليه الدين الإسلامي. وورد هذا البيت المفرد في رسالة يُخاطب بها شيخاً جليلاً هو (ابن حمويه)⁽³⁾. وما يجري في المكاتبات والاختوانات والتزاور وما شاكلها لا يستدعي نظم قصائد طوال، أو الغوص في المعاني والاعتماد على محسنات اللفظ والمعنى، بل أكثر ما يقع في ذلك ويلائمه البيت المفرد⁽⁴⁾.

وقد يكون وصول البيت اليتيم نتيجة لضيق شعر الشاعر، وهذه المسألة عانى منها الأدب العربي منذ نشأته⁽⁵⁾.

(1) ديوانه: 94.

(2) المصدر نفسه: 99.

(3) ابن حمويه: هو شيخ الشيوخ تاج الدين عبد الله بن عمر بن حمويه. أحد الفضلاء المؤرخين المصنفين، حفظ القرآن الكريم وسمع الحديث الشريف، وله عدة كتب ومصنفات في علوم مختلفة. قيل: إنه ولد سنة 566، وقيل 572 للهجرة. ينظر: سير أعلام النبلاء: 23 / 96، والبداية والنهاية، ابن كثير: 13 / 165، والنجوم الزاهرة: 6 / 350.

(4) ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، أحمد بن علي الفلقشندي: 6 / 299.

(5) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجهمي: 1 / 25.

ذكر أن نظم شاعرنا بلغ مجلداً متوسطاً على قدر ديوان أبي تمام⁽¹⁾، إلا أن الذي وصلنا منه لا يتعدى الست مئة وتسعة وعشرين بيتاً. ولعل الذي لحق شعر ابن جبير من ضياع يُعد سبباً آخر لوصول هذه الأبيات المفردة إلينا. ففي قوله⁽²⁾:

سَيَكُونُ الَّذِي قَضِي سَخَطُ الْعَبْدِ أَوْ رَضِي

أول ما يطالع القارئ هو تصريح البيت، والتصريح غالباً ما يأتي في القصائد، ليزيد من نغمها ويقوّي أثرها في النفس، وأغلب الظن أن الشاعر نظم قصيدة لم يبقَ منها سوى مطلعها، وإلا لم استقر هذا البيت في الذاكرة من دون غيره من الأبيات حتى أصبح رمزاً للقصيدة كلها ؟ ربّما يكون ذلك لاعتبارات قد نصل إليها وقد لا نصل إليها، يُبعد الفاصلة الزمنية بيننا وبين عصر الشاعر، أو لمطالبات قولية تطابقت في حاجيتها مع الأسباب التي دعت إلى بقاء هذا البيت عالماً في ذاكرة الزمن، ووفرت له شكلاً معيناً مستساغاً للغرض الذي وُضِعَ له، حتى يستوفي صفة اصطلاحية وهي (البيت اليتيم أو البيت المفرد). ومثله قوله أيضاً⁽³⁾:

لَقُلْ بِشِيرِ الرُّضَا وَالْقَبُولِ يُعْلَلُ بِالْوَصْلِ قَلْبَ الْخَالِلِ

فهذه البداية تُشعر بانقطاع في إتمام معنى القصيدة. والذي يؤكّد ذلك ما قاله صاحب (نفع الطيب) لما أورد البيت وذكر أنه أول بيت من قصيدة مطوّلة⁽⁴⁾، والأسباب التي جعلتنا نوّكّد أنه مطلع لقصيدة طويلة هي ما ذكرته في البيت السابق، لأنه جاء مصرعاً، ويقاؤه عالقاً في ذاكرة الزمن. فضلاً عن ذلك فإن كثيراً من القصائد تُنسى ولا يُحفظ منها سوى مطلعها، فهو الأبرز وهو الذي يركّز الشاعر عليه ويحرص أن يشدّ انتباه السامع إليه. ولعل هذه الأسباب كانت وراء وصول هذا البيت مفرداً.

(1) ينظر: الدليل والتكملة: 5 / 2 / 608.

(2) ديوانه: 135.

(3) المصدر نفسه: 124.

(4) ينظر: نفع الطيب: 2 / 487.



وعلى الرغم مما ذكرنا عن هذه الأبيات وأسباب مجيئها مفردة، إلا أن الحبكة تبدو جلية فيها. إذ نلاحظ في الأبيات الأربعة المفردة أن صدر البيت يوحى بصورة معينة تستكمل جوانبها الشكلية والدلالية في عجز البيت، حتى تستحيل صورة كاملة منسجمة الجوانب ومستوفية للمعنى المراد منها. ويمكن القول إن البيت المفرد أو البيتم هو لحظة معينة تمر على الشاعر، فيستجلي - في هذا البيت - موقفه في التعبير عنها بمعانٍ اختارها بنفسه وبحض إرادته من دون أن يجعل عليها رقباً معيناً، فتخرج المعاني على سجيئها من غير إعمال للذهن، مما يجعلها الأقرب إلى نفسية الشاعر، وتعبيراً جلياً عن ثقافته.

أما بناء التفتة في شعر ابن جبير فله ميزة أخرى. إذ يمكننا القول إن التفتة تعد صورة متكاملة لموقف شعري تطرق إليه الشاعر. فيكون البيت الأول هو التأسيس الموضوعي للصورة مستندة عليه حتى تكتمل، وتأخذ حجمها في الذهن عند المتلقي في البيت الثاني، وتكامل المعاني المتوخاة من هذه التفتة.

تبدو لغة التفتة لغة سهلة وسلسة المفردات، وهي ذات معانٍ واضحة بينة غير عسيرة على الفهم. وتشكل التفتة وحدة موضوعية في بيتين متماسكين في معانيهما حتى لا يمكن فكك أحدهما عن الآخر، إذ يروى البيتان سوياً من غير إغفال لأحدهما. وإغفال رواية أحد البيتين يقلل من قوة الدلالة والمعاني المتوخاة من هذه التفتة التي هي موقف متجسد على شكل بيتين مُحكمي السبك والصياغة والغرض.

بلغ عدد التفت في ديوان ابن جبير (أربعاً وأربعين) تفتة، وهو النصيب الأكثر في الشكل الشعري الذي وصلنا من ناحية عدد الوحدات.

تنوعت الأغراض الشعرية التي جاءت في أبيات التفت من شعر ابن جبير، فاشتملت على ما يمكن القول إنها جميع الأغراض التي نظم فيها شعره. فتوزعت ما بين (الألفاظ) كما في قوله⁽¹⁾:

يَا مُهْدِيَ الْمَوْزِ بَقِي وَمِيمُهُ لَكَ قَاءُ

وَزَائِلُهُ عَنْ قَرِيبٍ لِمَنْ يَنَازِلُكَ ثَمَاءُ

وهو الشاهد الوحيد في هذا الغرض.

أو تأتي التفت في (الشكوى من الزمان وغيره). ونلاحظ كثرة الأبيات التي كتبها في هذا الغرض الشعري. من ذلك قوله⁽¹⁾:

يَعِزُّ عَلَيْنَا أَنْ يُقْصَرَ بِالْعُلَا زَمَانٌ وَمَا زَالَ الزَّمَانُ يُقْصَرُ
عَجِيتُ لِذَهْرِ غَضٍّ مِنْكَ شِفَاهَةً لَقَدْ غَضَّ مِنْ طَرْفِهِ كَانَ يَنْظُرُ

وقد تكون الشكوى مخصوصة فتخص الصديق أو الأحبة كما في قوله⁽²⁾:

لِي صَدِيقٌ خَسِرْتُ فِيهِ وَدَادِي حِينَ صَارَتْ سَلَامَتِي مِنْهُ رِيحًا
حَسِنُ الْقَوْلِ مَسِيءُ الْفِعْلِ كَالْجَزْرِ {م} أَرِسْمِي وَأَتْبَعَ الْقَوْلَ ذَيْمًا
أو قوله⁽³⁾:

قَالُوا الْحَبِيبُ شَكَا - جُعِلَتْ فِدَاؤُهُ - رَمَدًا أَصَابَ جُفُونَهُ كَالْعَنَدَمِ
فَأَجَبْتُهُمْ مَا زَالَ يَفْتِكُ لَحْظُهُ فِي مُهَجَّتِي حَتَّى تُضْرَجَ بِالْذَمِّ

أما (النصح والإرشاد) فقد ظهر في ثلث أخرى وهو ما امتاز به شعر ابن جبير، لأنه من طبيعته الشخصية وتربيته الإسلامية وثقافته التي أظهرها جلية في شعره. من ذلك قوله⁽⁴⁾:

بَيَانُ الْمَرْءِ بِالْإِكْثَارِ عَيْبٌ وَعَقَبَتِي الصُّمْتُ أَقْرَبُ لِلْيَبَانِ
وَمَا فِي الْأَرْضِ إِنْ فَكَرْتُ شَيْءٌ أَحَقُّ بِطُولِ سَجْنٍ مِنْ لِسَانِ

(1) ديوانه: 108.

(2) المصدر نفسه: 95.

(3) المصدر نفسه: 126.

(4) المصدر نفسه: 131.

وقد أخذ هذا النصح طبيعة الوعظ حتى يمكن القول إنه أشبه بما يلقي في المنابر أو المجالس الوعظية العامة، وقد عبّر فيها عن ثقافة الشاعر والتزامه الإسلامي الواضح.

وهناك تنفّ أخرى جاءت في غرض (المدح)، كما في قوله⁽¹⁾:

خليفةُ الله ذمٌ للدينِ تُحرُسُهُ مِنْ العَدَى وَتَقِيهِ شَرُّ كُلِّ فِتْنَةٍ
فَاللهُ يَجْعَلُ عَدْلًا مِنْ خَلْقِهِ مَطْهُرًا دِيْنَهُ فِي رَأْسِ كُلِّ مِثْنَةٍ

أما التنف التي جاءت في (الهجاء)، فقد تفرّد هجاءه حول الفلاسفة الذين كانت لهم شهرة في الآفاق. فمن باب حرصه على الدين الإسلامي وعلى شريعته من هذه الفلسفة التي دعوا إليها، انبرى لهم ابن جبير بشعره هاجياً فكرهم وفلسفتهم، منطلقاً من ثقافته الإسلامية وحرصه البادي من خلال الشعر على الشريعة الإسلامية. من ذلك قوله⁽²⁾:

يا وحشة الإسلام من فِرْقَةٍ شَاغِلَةٍ أَنْفُسَهَا بِالْفِسْقَةِ
قَدْ تَبَلَّتْ دِيْنَ الهَدَى خَلْفَهَا وَأَدْعَتْ الْحِكْمَةَ وَالْفَلْسَفَةَ

ولم يقتصر هجاء ابن جبير على الفلاسفة الذين عاصروه، كابن رشد الذي يقال إنه شهد دفته⁽³⁾، ولكن ابتداءً من هو أقدم منه مثل (ابن سينا والفارابي)، إذ جعلهم امتداداً فلسفياً لما يراه يسيء إلى الشريعة والدين الإسلامي، وهو يُعدُّ نفسه من المدافعين عنهما، إذ يقول⁽⁴⁾:

قَدْ ظَهَرَتْ فِي عَصْرِنَا فِرْقَةٌ ظُهُورُهَا شَوْمٌ عَلَى الْعَصْرِ
لَا تُقْنِدِي بِالْـدِينِ إِلَّا بِمِثْمَا سَنَ ابْنِ سِينَا وَأَبُو نَصْرِ

(1) ديوانه: 93.

(2) المصدر نفسه: 116.

(3) ينظر: الفتوحات الحكيمة، محيي الدين بن عربي: 1/ 235.

(4) ديوانه: 108.

ونلاحظُ من خلال أبيات ابن جبير أنه يلتزم في كثيرٍ من قوافي شعره (لزوم ما لا يلزم)، ويمكن وصف ذلك بأنه غيرُ مُتَكَلِّفٍ في قول هذا الشكل من الشعر، لسلاسة متميِّزة في ألفاظها. ويُعدُّ أسلوب الشاعر في لزوم ما لا يلزم تمكُّناً لغوياً صيغ على قافيةٍ واحدةٍ من جهة الألفاظ والمفردات والمعاني التي توخَّاهَا الشاعر في ما نظم. وليس كُلُّ شاعرٍ يستطيع أن ينظم في هذا الشكل الفني المميِّز، ما دام متمكِّناً من فنون اللغة والأسلوب كشاعرنا.

تنوَّعت أوزان التنف عند ابن جبير حتى نظم في (عشر) بحورٍ، كان نصيب البحر البسيط الأكثر فيها. إذ نظم (ثمانية) تنفٍ، كانت أغراضها في المدح والهجاء والدعاء وغير ذلك⁽¹⁾.

وكان ترتيب البحر الطويل والبحر المتقارب، الثاني في عدد التنف التي قالها في كُلِّ منهما، إذ كان نصيب كُلِّ بحرٍ (سبع) تُنف. فالطويل توزَّعت أغراضه ما بين النصيح من عواقب الزمان، والبُعد والنوى، والوفاء بالعهد، وما شاكلها⁽²⁾.

أمَّا البحر المتقارب فقد كانت أغراضه في بثِّ الشكوى والنصح والدعوة إلى الحجِّ ووصف زيارة النبي ﷺ⁽³⁾. وكتب في بحورٍ أخرى مثل بحر الكامل فكانت (ست) تُنف، والوافر (خمس) تُنف، والسريع (أربع) تُنف، والخفيف (ثلاث) تُنف، وكان نصيب المجتثُ تنفتين، ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز تنفَةً واحدةً لِكُلِّ منهما، وهي لا تخرجُ عن الأغراض التي ذُكرت في ما سبق من البحور⁽⁴⁾.

(1) ينظر: ديوانه: 93، 96، 98، 120، 124.

(2) ينظر: ديوانه: 101، 119، 131، والمستترك: 126.

(3) ينظر: ديوانه: 94، 101، 106، 121.

(4) ينظر: المستترك: 123، وديوانه: 94، 95، 114، 132، 135.



ثانياً: بناء المقطوعة:

تُشكّلُ المقطوعة الشكل الثالث - بعد البيت اليتيم والتتمة - الذي وصل إلينا من شعر ابن جبير. وذكرنا في موضع سابقٍ من هذه الدراسة أنَّ عدد أبيات المقطوعة هو ما بين الثلاثة والتسعة أبيات⁽¹⁾.

تُسمُّ المقطوعة بألها تعالجُ غرضاً شعرياً واحداً ضمن هذا العدد المحدود من الأبيات، إذ إن مساحتها البنائية لا تتسع لأكثر من ذلك.

والشعراء غالباً ما يعمدون في نظم المقطوعات إلى اجتناب الإطالة والسعي إلى تأدية المعنى المراد بعبارةٍ قصيرةٍ ومكثفة، فهم يرون أنَّ هذا الشكل يلبي حاجتهم في مواقف معينة لا يصلح لها إلا تكثيف المعنى وإيجازه. إذ إن قصر عدد أبيات المقطوعة يدفع الشاعر إلى التزام الوحدة الموضوعية والبنائية، مما يسهم في تماسك وحدة أبيات المقطوعة ويقوّي تأثيرها في النفس.

ويرجع نظم الشعراء على المقطوعات وميلهم إليها لأسبابٍ تتعلق بالشاعر نفسه وبطبيعته وقدرته الشعرية، أو لأسبابٍ تتعلق بالمتلقي ومدى استيعابه للقطع، كونها أسهل في الحفظ وأعلى بالذهن⁽²⁾.

بلغ عدد المقطوعات في شعر ابن جبير (اثنين وأربعين) مقطوعةً، مجموع أبياتها مئة وسبعة وثمانون بيتاً، إذ تأتي بالمرتبة الثانية بعد مجموع أبيات قصائده، التي هي الشكل الرابع الذي جاءنا به شعر ابن جبير. وتُشكّلُ المقطوعة نسبة 40 ٪ من مجموع عدد الوحدات في شعر ابن جبير، وبناءً على ذلك فقد قُسمت أشكال المقطوعة في شعره على عدد أبياتها مبتدأً بالمقطوعة الثلاثية التي بلغ عددها (ست عشرة) مقطوعة.

(1) ينظر الصفحة (20) من هذه الدراسة.

(2) ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: أبحاث في الشعر العربي، ديونس أحمد السامرائي: 42 وما بعدها.

تُشكّل المقطوعة الثلاثية وحدة متماسكة تتسلسل البيت الأول فتشخذه مطلعاً لها، والبيت الثاني يجسّد حسن التخلص المتضمّن عرضاً مركّباً يمتزج فيه الذاتي والموضوعي، ومنتخضاً عن خاتمة قوامها حسن الانتهاء.

فالبيت الأول صورة لما يطرحه الشاعر من فكرة يترسل فيها بأثرها الشخصي (الذاتي) أولاً، مردفاً البيت الثاني بأثر ذلك أو وقعه على الجمع، أو ما يخص المعنى بالقول بالإشارة إلى ذلك الخطاب مباشرة أو الإيجاء.

ويكتمل ذلك في البيت الثالث مستتجاً موقفاً فكرياً، مستنبطاً ومرتباً من البيتين الأولين، فيستوفي فيه مغزى معيناً ذا خصوصية مقترنة بمعاني البيتين، حتى يفضي إلى شكل من أشكال الحكمة المستقاة من الموقف الحياتي، وترتفع في أحيان أخرى إلى ما يمكن وصفه بالمثل الشعري، وهذا متجلّ عند الشاعر في هذا الشكل من أشكال المقطوعة. من ذلك قوله⁽¹⁾:

يَا رَشَاءُ حَظِّي إِبْعَادُهُ وَحَظُّ غَيْرِي مِنْهُ إِسْعَادُهُ
خَيْتٌ وَكُلُّ نَالٍ مِنْكَ الْمُنَى أَسْعَدُ أَهْلَ الْحُبِّ أَوْغَادُهُ
بِئْسَ ظُلْمًا بَرَّحَ لَكُنْهُ زَهْدٌ فِي السُّؤْرِ وَزَادُهُ

إذ أظهر الشاعر خيبة الأمل المريرة التي واجهته لابتعاد الحبيب عنه، وهذا في البيت الأول. فاردف الصورة في انتقال هذه الخيبة إلى شكل من الوصال كان يتمناه الشاعر له، فكان من نصيب غيره وحصلت به السعادة.

ويتنقل في البيت الثالث إلى معاناته بانتقاليتها بين الشاعر ونفسه وغيره ممّن نال ما لم ينله هو، فاستحال ذلك إلى ضماً برّح به وأضناه.

وعلى الرغم من ذلك لم يكن الشاعر قاسياً على محبوبه حتى في متخيّر لفظه، إذ جعل امتناع الحبيب عنه زهداً له ولم يجعله منعاً. وكان في ذلك أرقّ أسلوباً، وهذا من متطلّبات الرقة

(1) ديوانه: 98.

مع الحبيب، أليس الحبيب من مستحقّي الرقة التي نطقها الشاعر في هذا الموضوع ؟ وبهذا تكتمل وحدة الصورة في المقطوعة عنده.

وتتداخل الأغراض الشعرية في المقطوعة الثلاثية الأبيات، حتى يُحسّ منها الشكوى والنصح والإرشاد والشوق والحزن وغيرها⁽¹⁾.

وتنوّعت المعاني في هذه الأغراض بحسب مواضعها الخاصة التي تطرّق إليها الشاعر، معبراً فيها عما يجيش في خاطره، كلاً إزاء ما يعتل في نفسه. فتنوّع معاني الشوق ما بين شوق لزيارة مسجد الرسول ﷺ إلى شوق للأوطان، وما بين شكواه من الزمان في فقد محبوه إلى غيرها من المعاني الأخرى⁽²⁾. وهذه مجرد ذاتها توضّح الخطات التي كانت مآلاً للمعاني التي تناولها في شعره.

نلاحظ في هذا الشكل من المقطوعات أنّ الشاعر يتّبع طريقة (لزوم ما لا يلزم) في معظمها، إذ يظهر هذا الالتزام في الحروف بين حرفين وثلاثة أحرف، كما في قوله⁽³⁾:

طَهَّرَ بِمَاءِ الثَّقَى جَنَائِكَ وَاصْحَبْ عَلَى حَالِهِ زَمَانِكَ
وَدَارِ ابْنِ سَاءٍ عَسَى أَنْ تَنَالُ مِنْ بَغْيِهِمْ أَمَانِكَ
وَاصْمِتْ إِذَا مَا سَمِعْتَ لَغْواً وَلَا تُخَرِّكْ بِهِ لِسَانِكَ

وقد كلّف هذا الأسلوب في شعر ابن جبير حتى غدا سمة بارزة في شعره، ليزيد من الإيقاع الموسيقي لقوافي أبياته، وإظهاراً للمهارة والتمكّن اللغوي والثقافي في ما ينظم.

تعدّدت البحور الشعرية التي نظم الشاعر منها شعره في المقطوعة الثلاثية الأبيات، حتى وصل إلى (تسعة) بحور، كان نصيب البحر الطويل الأوفر فيها. إذ نظم منه (خمس) مقطوعات، ثم المتقارب (ثلاث) مقطوعات، ثم خلّج البسيط (مقطوعتين)، ولكل من الوافر والكامل والرمل السريع والحفيف والمديد مقطوعة واحدة.

(1) ينظر: ديوانه: 95، 102، 130.

(2) ينظر: ديوانه: 98، 108، 130، 134، والمستدرك: 121، 124.

(3) المستدرك: 124.

أما المقطوعة الرباعية فجاءت في (إحدى عشرة) مقطوعة، عدد أبياتها (أربعة وأربعون) بيتاً. تتسع الألفاظ في المقطوعة رباعية الأبيات حتى تمتد إلى درجة تفقد فيها الحبكة والوحدة الموضوعية التي كانت في المقطوعة ثلاثية الأبيات. فيختفي بريقٌ جميلٌ في هذا الشكل كان متيسراً في ما سبق، فتحول إلى وصفٍ لصورةٍ معينة، لكنّها غير مستوفيةٍ لحبكةٍ تتطلبها تأطيراً هذه الصورة. وأبرز مقطوعةٍ تستوفي الوصف السابق قوله في تفضيل المشرق على المغرب⁽¹⁾:

لا يستوي شرقُ البلادِ وغربُها الشرقُ حَازَ الفُضْلَ بِاسْتِزْقَاقِ
انظُرْ لِحالِ الشَّمْسِ عندَ طُلُوعِها زَهْرَاءُ صَحْبُ بِهِجَةِ الإِشْرَاقِ
وانظُرْ لَهَا عندَ الغُروبِ كثيئةٌ صَفْرَاءُ تُعْقِبُ ظِلْمَةَ الْآفَاقِ
وَكَفَى يَوْمَ طُلُوعِها مِن غَرِبِها أَنْ تُؤَدِّنَ الدُّنْيَا بِوَشْكِ فِرَاقِ

اقتصرت أغراض المقطوعة رباعية الأبيات على الشوق والحنين وهجاء الدهرية والفلاسفة وأفكارهم⁽²⁾. ولا تخلو هذه المقطوعات من النصيح والوعظ والإرشاد والاعتبار من صروف الدهر⁽³⁾. ويدخل في ذلك وصف ندرة الأصدقاء والخلاّن والوصف وغيرها⁽⁴⁾.

وجاءت أوزان المقطوعات رباعية الأبيات على (سبعة مجور)، فنظم من الوافر والبسيط والمجتث والمديد مقطوعتين، ومن التقارب والكمال والسريع مقطوعة واحدة.

وفي المقطوعة الخماسية نظم الشاعر (أربع) مقطوعات، مجموع أبياتها (عشرون) بيتاً. في هذا الشكل تبدو الحبكة أكثر قوةً وأظهر نماً في المقطوعة الرباعية، إذ يقتصرن ذلك بالمعاني التي ساقها الشاعر في سياق المقطوعات التي تميّزت بالصدق في الشاعر، مما يقوي الحبكة داخل هذه الأبيات. ولعلّ أفضل شاهد على ما ذكرته قوله⁽⁵⁾:

(1) ديوانه: 120.

(2) ينظر: ديوانه: 100، 103، 122.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 97، 107.

(4) ينظر: ديوانه: 121، والمستدرک: 123.

(5) للمستدرک: 122.

لَكَ الشُّكْرُ شَفَعَتْ بِيضُ الْأَيْدِي بِأَيْضِ صَافِحَتِي بِالْجَبَادِ
تَهَادَى بِأَرْبَعَةٍ مِثْلُهُ حِدَادٍ لِبَسَنَ حِدَادِ الْمُرَادِ
سَيُوفٌ مِنَ السَّبَرِ مَطْبُوعَةٌ مُقَلَّلَةٌ عَرِكَ كُلِّ انْتِقَادِ
اِئْتَنَيْتِي فِي الطَّيْرِ مَسْلُوكَةٌ فَاغْمَدْتُهَا فِي مَوَادِ الْفُؤَادِ
وَأَعَدَدْتُ هَذَا لِيَوْمِ الْفَخَارِ وَأَعَدَدْتُ هَذَا لِيَوْمِ الْجِلَادِ

ويدخل هذا الشعر في باب الإخوانيات. إذ كانت هذه المقطوعة رداً على هدية بعثها إليه صهره الوزير (أبو جعفر الوشحي) ومعها أربعة أبيات.

في مطلع المقطوعة شكر الشاعر صاحب الهدية، مشيراً في الشطر الثاني من البيت إلى السيف، ومردفاً القول في البيت الثاني بالإشارة إلى الأبيات الأربعة التي كانت مع السيف، وتلقاها الشاعر حتى جعله قرينة في حده مع الأبيات في حداد المداد. إذ تترادف معاني الحداد في المعجم العربي بدلالات كثيرة، يُمكن لمن يسترسل فيها أن يكون على بينة منها⁽¹⁾.

وتحوّل الأبيات إلى سيوف من النظم، فيجعل الشاعر توالي الاستبدال بين السيف والأبيات التي وصلته متكافئة في أثرها وتأثيرها. وفي البيت الرابع يشير الشاعر إلى وصول هذه الهدية وأثر ذلك في نفسه. إذ يصل إلى مسك الختام في آخر بيت من المقطوعة إلى الحاجة المتوخاة من هذه الهدية بشكليها الكتابي والسلاح اللذين أعدهما الشاعر ليومين سيحصلان في قابل الأيام، ألا وهما يوم الفخار ويوم الجلاد.

وردت المقطوعة خامسة الأبيات على (أربعة) محاور مختلفة، فنظم مقطوعة واحدة على المتقارب والوافر والكمال والسريع. أما أغراضها فلم تخرج عن أغراض المقطوعات السابقة لها، والتي تناولتها بالتفصيل.

أما المقطوعة السادسة والسابعة والثمانية فلا تختلف كثيراً عن المقطوعة الخامسة، سوى أن نفس الشاعر يطول في هذا الشكل من المقطوعات بحسب متطلب الكلام، وحاجة

(1) ينظر: العين: 3/ 19 - 20، ولسان العرب: مادة (حدّد).

القول في التعبير عن خلجات الشاعر في الغرض الشعري، إذ يمكن القول إن هذه الأشكال لم تخرج عما تناولته في المقطوعات ذات الأبيات الأقل، وقد عرضت ذلك بالتفصيل في المقطوعة الثلاثية والرابعة والخماسة الأبيات.

فالمقطوعة السادسة جاءت في (أربع) مقطوعات، مقطوعتان منها على البحر الطويل، وواحدة على البسيط، وأخرى على غلّج البسيط⁽¹⁾.

أما المقطوعة سابعة الأبيات فقد وردت في (خمس) مقطوعات، اثنتان على البحر الكامل، وواحدة على الوافر وغلّج البسيط والسريع⁽²⁾.

وأخيراً بقيت مقطوعتان من ثمانية أبيات جاءت على بحري الطويل وغلّج البسيط⁽³⁾. أما أغراض هذه المقطوعات فيجمع بينها غرض المديح بصور مختلفة. إذ تنوع المدحون في شعره، فمن ذكر حبّه للنبي ﷺ وآل بيته إلى ذكر مدحون آخرين كأمير المؤمنين المنصور الموحدي وصلاح الدين الأيوبي وغيرهما⁽⁴⁾، وله في أغراض أخرى كالشوق والنصح والحث على الجهاد وغيرها⁽⁵⁾.

ثالثاً: بناء القصيدة:

يُشكّل بناء القصيدة عنصراً أساسياً في عملية الإبداع الشعري وفي خلق المعاني والعناية بها، وذلك على وفق ترابط متسلسل يعتمد الموازنة بين الألفاظ والمعاني والأفكار وأساليب تأديتها والطرق التي سلكها الشاعر في رسم هيكل بنائه الشعري.

(1) ينظر: ديوانه: 103، 116، 133، وكثر الكتاب: 2/ 621.

(2) ينظر: ديوانه: 96، 99، 118، 119، 132.

(3) ينظر: ديوانه: 122، والمستدرک: 125 - 126.

(4) ينظر: ديوانه: 96، 103، 110، 122، 126.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 99، 116، 118، 132، 133.



فالتكامل في بناء أجزاء القصيدة من شأنه أن يَشُدَّ نسجها ويسبك الفاظها، حتى تغدو بحكمة النظم ومثقة الألفاظ لا تخرج من معنى إلى آخر إلا وكأنها قد أفرغت إفرغاً واحداً وسبكت سبكاً واحداً⁽¹⁾.

وبناء القصيدة لا يتم إلا عن طريق جملة من العناصر التي تُكسبها خصوصيةً في المبنى والمعنى، وهذه العناصر هي: (المطلع، والمقدمة، وحسن التخلص والعرض، والانتهاه). فمتى ما نشأ النص معتمداً على هذه العناصر، ظهر بحلّة قوامها تماسك أجزائه وتلاحمها. وهو ما يكسب القصيدة نسقاً مميزاً في صياغتها تنفرد به عن بقية أشكال النظم.

ولا نشك (بأن الهيكل العام للقصيدة له صورته الواضحة في الذهن العربي، وله تسلسله المحدّد في البناء، وله مفرداته التي تعطيه أحقية التقليد التي التزم بها الشعراء في كل غرض، واتبعوه في حديثهم عن كل فن، وخضعوا له وهم يعالجون كل موضوع)⁽²⁾. لذلك تشكل القصائد الجزء الأكثر أهميةً في شعر ابن جبير نظراً إلى ما يمكن من خلالها أن نستنبط قدرات الشاعر في بناء قصائده، وذلك باستجلاء هذه القصائد من جهة مضامينها الشكلية، وبخاصةً على وفق السياق الذي تناوله النقاد العرب⁽³⁾. ومثلما ينطبق هذا الكلام على الشعراء عامة، يمكننا أن ندرس قصائد ابن جبير على وفق المنهج الذي وضعه هؤلاء النقاد في دراسة القصيدة العربية، من خلال تركيبة هذه القصائد، وتسلسل معانيها ودلالاتها، وانسجام ذلك مع الغرض الشعري والبحر وانسجامها مع القافية، حتى نستجلي ما يمكننا من معايير في تحليل هذه القصائد، لبيان دور الشاعر إزاء كل ما اعتمدته النقاد من هذه المعايير، بوصفها ذات أثر جلي في قدرة الشاعر وقابليته في تناول هذه الموضوعات التي عبّر عنها من خلال نفس أطول من نفس بقية الأشكال الشعرية التي تناولتها على النحو الآتي: (البيت اليتيم والتفتة والمقطوعة)، حتى جاء دور القصيدة التي تُعدّ مقياساً مهماً في تعقّب الشاعر لطبيعة القصيدة وشكلها في شعره.

(1) ينظر: البيان والبيان: 1/ 49 - 50، وعيار الشعر: 167.

(2) البناء الفني في قصيدة الحرب، دنوري حودي القيسي، بحث في مجلة أفاق عربية، العدد التاسع / 1988م: 20.

(3) لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع ينظر: البيان والبيان: 1/ 49، والشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1/ 65 وما

بعدها، وعيار الشعر: 43، ونقد الشعر: 153 وما بعدها، منهاج البلاغة: 364.

وتأسيساً على ذلك تدرج - تحت هذا السياق - قصائد ابن جبير التي وصلتنا في ديوانه ومستدركه، وما استطعت أن أتبعه في مصادر أخرى، غير ما ذكرت، عن طريق جمعها وتقصيها في ما تيسر لي من المظان.

ومن الجدير بالذكر أن للشاعر عدداً محدوداً من القصائد بلغ (خمس عشرة) قصيدة، مجموع أبياتها (ثلاث مائة وخمسين) بيتاً، تشكل نسبة 55.64 % من مجموع شعره، مما يجعل ذلك الشعر أكثر ما وصلنا من أشكال النظم عند الشاعر.

وتبعاً لذلك تستحوذ أهمية القصائد على معظم شعر ابن جبير في بنائها من ناحية (المطلع، والمقدمة، وحسن التخلّص والعرض، والانتهاه)، متبعين من خلالها هذه المعايير البنائية عند النقاد، وما تمخّض عنها في شعر ابن جبير عن طريق استقراء هذه القصائد، وتتبع خصوصية البناء في شعره، سعيًا للتوصل إلى حقيقة شكل البناء الشعري عند الشاعر في ما وصلنا من قصائده التي تحت أيدينا.

وقد نظم الشاعر قصائده الخمس عشرة على (سبعة) بحور، كان نصيب المتقارب منها (أربع) قصائد - وهو أكثر البحور التي نظم فيها شعره - بلغ عدد أبياتها (مائة واثنى عشر) بيتاً. ونظم كذلك على البحر الطويل (أربع) قصائد، مجموع أبياتها (أربعة وثمانون) بيتاً. وكذلك من الوافر قصيدة واحدة في (خمس وستين) بيتاً. ومن الكامل قصيدتان مجموع أبياتهما (ثمانية وثلاثون) بيتاً. ومن الرمل قصيدتان في (ثلاثين) بيتاً. ومن البسيط قصيدة واحدة في (أحد عشر) بيتاً. وأخيراً نظم قصيدة واحدة من الجثث في (عشرة) أبيات.

أما أغراضها فقد تصدّرها المدح، فكان نصيبه منها (خمس) قصائد، وتلاه الشوق والحنين بـ (أربع) قصائد، ولكل من الرثاء والمجاء ووصف المجالس والشكوى من الزمان ووصف محاسن الصوت والاستعداد للآخرة قصيدة واحدة⁽¹⁾.

(1) ينظر: ديوانه: 100، 101، 104، 109، 110، 114، 125، 126، 129، 133، والمستدرك: 119، 120، 122، 123،



وتقسّم القصيدة من جهة الشكل على:

1- المطلع:

هو مُفْتَتَحُ الكلام ومبتدؤه، وهو (داعية الانشراح، ومطيّة النجاح)⁽¹⁾، ويعدّ المفتاح الذي يسرّ في ذهن المتلقي مجالاً لما يليه من أبيات، ويكون تأسيساً لها، وهو الذي تُسْتَشْف منه طبيعة القصيدة وعنوانها وغرضها ووزنها وقافيتها، ويمهّد في ذهن المتلقي استعداداً تلقائياً للتواصل مع ما يليه من أبيات، (وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقيّاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام)⁽²⁾.

وقد أكّد النقاد على وجوب العناية بالمطلع، والتأقّق في صياغة ألفاظه وجودة معانيه، فهو (أوّل ما يقرع السمع)⁽³⁾، وزادوا عليه صفات أخرى تدلّ على أهميّة موقعه من الكلام، مثل: حسن الابتداء، وبراعة الاستهلال، وبراعة المطلع، وحسن الافتتاح⁽⁴⁾.

ومن المعلوم أنّ القصائد العربية التي وصلتنا في ديوان الشعر العربي القديم غير ذات عنوانات مثلما نقرأ الآن في ديوان الشعر العربي الحديث.

إذ نقرأ في شعر المعاصرين لكلّ قصيدة - سواء أكانت مفردة أم ضمن مجموع شعري - عنواناً يلحظه كلّ قارئ لها، لذا يلجأ جامعو الدواوين الشعرية إلى اختيار لفظة أو لفظتين مناسبتين عنواناً للقصيدة، مختارة من مطلعها أو يتركوها (غفلاً من العنوان). وإزاء ذلك يُعدّ المطلع هو البيت الأقوى تمكناً في بنية القصيدة من ناحية الهيمنة والأولوية. والمطلع أحد المواضع الثلاثة التي ينبغي على الشاعر أن يتأقّق فيها، ويختار لها لفظاً عذّباً ومعنى صحيحاً، ليس فيه تعقيد أو غلظة أو جفوة أو ما يُتَطَيّر منه⁽⁵⁾.

(1) العمدة: 1/ 217.

(2) الصناعتين: 437.

(3) العمدة: 1/ 218.

(4) ينظر: البديع لأبن المعتز: 75، والوساطة بين المتني وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني: 48، والصناعتين: 431، والعمدة: 1/ 217، والبديع في البديع لأسامة بن منقذ: 400، والإيضاح: 2/ 594.

(5) ينظر: الصناعتين: 431، والإيضاح: 2/ 591.

ولما كانت للمطلع أهمية كبيرة في القصيدة العربية - طالت أبياتها أم قصرت - فقد تنبه الشعراء ومن قبلهم النقاد إلى وجوب الموازنة والمناسبة بين مطلع القصيدة وغرضها، حتى يستدل به على قصد الشاعر، ويبرز المعنى الذي يتوخاه من أول وهلة.

إنّ (المطلع) في قصائد ابن جبير يتجلى بمواقف أكثر وضوحاً وأسمى شاعرية وآسر دلالة. إذ يستنطق حاله والمعاينة التي آلت به واحتدمت داخله سائلاً ما عساه أن يفعل إزاءها؟ فقال⁽¹⁾:

صبرتُ على غَدْرِ الزَّمانِ وَحَقْدِهِ وَثَابَ لِي السُّمُّ الرُّعافَ بِشَهْدِهِ

فهذا المطلع يبنى بمراد الشاعر في شكواه من الزمان الذي غدر به، وأخذ يُكدر عليه صفو أيامه بما يزين له من أمورٍ يخالف ظاهرها باطنها.

وينتقل الشاعر إلى مطلع آخر يشبه مطلع قصيدته التي سبقت الإشارة إليها من ناحية تطابق الحال مع مضمون القصيدة التي تلي أبياتها مطلعها، إذ يقول⁽²⁾:

لِي نَحْوِ أَرْضِ الْمُنَى مِنْ شِرْقِ أَنْدَلُسَ شَوْقٌ يُولِّفُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالْقَيْسِ

فيظهر في المطلع واضحاً اسم الموضع الذي استقرّ في ذهن الشاعر، ملبياً حاجةً متطلبيةً في حرف الروي وهو (السين).

وحينما ينتقل إلى مطلع آخر لقصيدة أخرى، يتغيّر فيها الغرض والوزن، وحتى مجموع اللفظ الذي برز وحروفه في المطلع، من ذلك قوله في مدح صلاح الدين الأيوبي⁽³⁾:

أَطَلَّتْ عَلَى أَفْقِكَ الزَّاهِرِ سُعُودٌ مِنَ الْفَلَكَ الدَّائِرِ

إذ نلاحظ أنّ دائرة في صدر البيت (الأفق)، ودائرة في العجز (الفلك)، فتداخل هاتين الدائرتين غير محدّدتَي المحيط يجعلهما تتسعان بحسب أفق المتلقي، فهو أولى بما يتحرّاه من المطلع.

(1) ديوانه: 100.

(2) ديوانه: 114.

(3) المصدر نفسه: 110.

فالشاعر يمزج بين مطلع القصيدة ومقدمتها المتمثلة بالبيت الثاني، ثم لا يسترسل في هذه المقدمة بل يتناول الغرض مباشرة بذكر يوم الأنس الذي كان يعدّه أجل أيامه وأسعدّها. وهذا ما يسمّيه ابن رشيق (الوثب)، حينما يهجم الشاعر على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة⁽¹⁾. وربما يطول هذا التقديم في شعره إلى أبياتٍ تستحوذ على القصيدة حتى يستغرق جزءاً كبيراً منها. من ذلك قوله في مدح الملك الظاهر (صلاح الدين الأيوبي)، إذ تستحوذ المقدمة على (خسة عشر) بيتاً من القصيدة التي يقول في مطلعها⁽²⁾:

أَطَلْتُ عَلَى أَفْقِكَ الزَّاهِرِ سَعُودٌ مِّنَ الْفَلَكَ الْبَازِرِ

فالشاعر يتقلّب في هذه القصيدة على ثلاثة مستويات من المواقف، فيتجلى مدح (صلاح الدين) في (ثمانية) أبيات، أولها قوله بعد المطلع⁽³⁾:

فَابْشِرْ فَإِنَّ رِقَابَ الْعِيدِ
ثُمَّدُ إِلَى سَيْفِكَ الْبَاتِرِ
وَعُمَا قَلِيلٍ يَحُلُّ الرَّدَى
يَكُنْ لَهُمْ⁽⁴⁾ التَّائِيهِ الْعَادِرِ
وَحَصْبُ الْوَدَى يَوْمَ تُسْقَى الثُّرَى
سَحَابٌ مِّنْ ذِيهَا الْمَاهِرِ
فَكَمْ لَكَ مِنْ فَتْكَةٍ فِيهِمْ
حَكَتْ فَتْكَةَ الْأَسَدِ الْخَادِرِ
كَسَرَتْ صَلَيبَهُمْ عُنُوءَ
فَلَلَهُ ذُكُومٌ مِّنْ كَامِرِ
وَغَيَّرَتْ أَمَارَهُمْ كُلَّهَا
فَلَيْسَ لَهَا الدُّهْرُ مِّنْ جَابِرِ

(1) ينظر: العمدة: 1 / 231.

(2) ينظر: ديوانه: 110 - 111.

(3) المصدر نفسه: 110 - 111.

(4) الكُند يقسم فسكون - كلمة إسبانية (CONDE) أصلها من اللاتينية (COMES) التي عرّيت كذلك عند الأندلس بلفظة قوس. وهو لقب شرف عند النصارى ورتبة لرؤساء الجيوش من الأمراء - والكند اليوم في الراتب الشريفة بأوروبا يأتي بعد الركنيز وقبل البارون. ينظر: رحلة العبدري، أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري: 94.



وَأَمْضَيْتَ جَدُّكَ فِي غَزْوَرِهِمْ قَتَمَسَا لِحْدَهُمُ الْعَاثِرِ
فَادْبَرُ مَلِكُهُمُ بِالشَّامِ وَوَلَّى كَأَمْسِيهِمُ الذَّابِرِ

ففي هذه الأبيات يعدد الشاعر عاسن (صلاح الدين) وأخلاقه، وما امتاز به من بَقِيَّةِ الملوك والأمراء والخلفاء من ناحيتي الشجاعة والإقدام، واصفاً إياه بالصفات التي رآها الشاعر أنسب من غيرها في خصاله، متطرقاً إلى انتصاره في الشام الذي سبق هذا الانتصار في بيت المقدس.

ثم ينتقل الشاعر في هذه المقدمة واصفاً جنود (صلاح الدين) في بيتين هما قوله (1):
جَنُودُكَ بِالرُّعْبِ مَنْصُورَةٌ فَتَاجِزُ مَتَى شِئْتَ أَوْ صَابِرِ
فَكُلُّهُمْ غَارِقٌ هَالِكٌ بَثِّيَارٍ عَسْكَرِكَ الْوَزَائِرِ

وهو المستوى الثاني من المقدمة الذي تتحوّل به العلاقة الحميمة بين الملك (صلاح الدين) القائد، إلى جنده ذاكراً ما تميّزوا به من شجاعة وقوة.

واستمر في وصف هذا الجيش حديثاً للنبي ﷺ في اقتباس جميل، يُضفي لمؤلاء الجند صفة الإتياع والامتداد لما سبقهم من أولئك الذين جاهدوا في سبيل الله، وهم تحت لواء النبي ﷺ، ليشحذ همّتهم ويقوّي عزيمتهم، مذكراً بالحديث النبوي الشريف ((فُضِّلْتُ عَلَى الْأَنْبِيَاءِ بَسْتُ: أَعْطِيتُ جَوَائِزَ الْكَلِمِ، وَنُصِرْتُ بِالرُّعْبِ، وَأُحِلَّتْ لِي الْغَنَائِمُ، وَجُعِلَتْ لِي الْأَرْضُ مَسْجِداً وَطَهُوراً، وَأُرْسِلَتْ إِلَى الْخَلْقِ كَافَّةً، وَخُيِّمَ بِي التَّبَيُّونُ)) (2).

ثم ينتقل إلى المستوى الثالث الذي يجسّده أبيات تطرّق فيها إلى انتصاره على الروم في مطلع إشارته إلى ذلك إذ يقول (3):

فَتَحَتِ الْمُقَدَّسُ مِنْ أَرْضِهِ فَعَادَتْ إِلَى وَصْفِهَا الطَّاهِرِ

(1) ديوانه: 111.

(2) صحيح مسلم، مسلم بن حجاج النيسابوري: 1/ 371.

(3) المستدرک: 120.

وَجِئْتُ إِلَى قُدْسِهِ الْمُرْتَضَى فَخُلِّصْتُهُ مِنْ يَدِ الْكَافِرِ
وَأَعْلَيْتُ فِيهِ مَنَارَ الْمُدَى وَأَحْيَيْتُ مِنْ رَسْمِهِ الدَّائِرِ
لَكُمْ دَخَرَ اللَّهُ هَذَا الْفُتُوحِ مِنَ الزَّمَنِ الْأَوَّلِ الْغَابِرِ
وَخَصَّكَ مِنْ بَعْدِ مَا زُرْتُهُ يَهَا لاصْطِنَاعِكَ فِي الْآخِرِ

وبذا تتم مقدمة القصيدة هذه عند الشاعر، حتى ينتقل إلى جزء آخر من أجزاء القصيدة وتركيبها.

وفي موضع آخر ينتقل الشاعر إلى مقدمة طويلة تصل إلى ما يقرب من نصف أبيات القصيدة وعدد أبياتها (واحد وخمسون) بيتاً، وهي من مطولات الشاعر التي ازدان بها ديوانه. وهذه القصيدة من أكثر القصائد ارتباطاً بذات الشاعر، والتي جاءت في رثاء ابنه. ويتجلى ذلك من خلال المضامين التي وردت فيها بشكل عام. وإذا أردنا أن نفصل أكثر في ذلك، فبعد المطلع يستعرض الشاعر لنا عمق حزنه وتنقلات هذا الحزن على عدة مستويات، ذاتية وغير ذاتية. فهو يدخل في مناجاة أو حوار داخلي بينه وبين الحزن، مجسداً هذا الصراع الأزلي بين الإنسان وما يواجهه من منغصات، ثم يثير أحزانه وأشجانه فيقول⁽¹⁾:

رَأَى الْحُزْنَ مَا عِنْدِي مِنَ الْحُزَنِ وَالْكَرْبِ قَرُوعٌ مِّنْ حَالِي فَلَمْ يَسْتَطِعْ فُرْسِي
وَأَظْهَرَ عَجْزاً عَنِ مُقَاوَمَةِ الْأَسَى وَأَيَقَنَ أَنَّ لَا خُطْبَ أَعْظَمُ مِنْ خُطْبِي
وَقَالَ التَّمِسُ غَيْرِي لِغُسْكِكَ صَاحِبَا وَقُلْ لِلرُّدَى حَسْبِي بَلَّغْتَ أَرَى حَسْبِي
فَقُلْتُ وَهَلْ يَكْفِينِي الْوُجْدُ صَاحِبَ وَكَيْفَ وَمَا بِي قَدْ تَعْدَى إِلَى صَحْبِي؟

ثم ينتقل مستوى الحزن من الحوار الداخلي إلى أثر ذلك على ذات الشاعر بطبيعة خاصة تميزت بالفاظ دلّت على عجز الشاعر أمام الحزن، وهي كثيرة في ثنايا هذه الأبيات مثل (الحزن، والكرْب، والرَّوع، والعجز، والأسَى، والخطْب، والرْدَى، والوجد). لكن الشاعر بدل أن

(1) المصدر نفسه: 120.

يستسلم لهذا الحزن استقوى بالله ﷻ، وهذا من طبيعته المؤمنة بقضاء الله وقدره، وأن الأحزان يختبر بها عباده ومدى صبرهم على ما يلاقون، إذ يقول⁽¹⁾:

فَلَمَّا انْتَهَتْ بِي شِدَّتِي فِي مُصِيبَ تَيَوَّرَحُ بِي يَأْسِي رَجَعْتُ إِلَى رَبِّي
فَاسْتَشِيقُنْ رُوحَ الرُّضَى بِقَضَائِهِ فَتَأَذِيتُ يَا بَرْدَ التَّسِيمِ عَلَى قَلْبِي
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو بِالرُّزَايَا وَفِعْلَهَا فَقَدْ إِكْدَرَتْ شُرْبِي وَقَدْ رَوَّعَتْ سِرْبِي

فدوامة الحزن التي يدور الشاعر في فلكها لم تنقطع بالخال التي وصل إليها، معترفاً بضعفه واستعانت به بالله تعالى، ليستل نفسه من هذا الوضع. لكن ذلك لم يمنع الشاعر من الاسترسال بهذا الحزن ذاكراً لإياه بسببه وهو وفاة ابنه⁽²⁾:

وَمِنْ أَجْلِ مَا بِي أَبَدَتْ الشَّمْسُ شُحُوبَ ضِيَاءِ قَبْلِ الْجَنُوحِ إِلَى الْحُجُبِ
عَلَى وَاجِلٍ قَدْ كَانَ لِي قَدْ فَقَدْتُهُ عَلَى غُرَّةٍ فَقَدْ الْجَوَانِحِ لِلْقَلْبِ
فَحَزَنِي عَلَيْهِ جَاوَزَ الْحَدَّ قَدْرُهُ وَلَا حُزْنَ يَعْقُوبُ وَيُوسُفَ فِي الْجُبِّ

وبعد هذا الاسترسال في وصف الشاعر لحزنه، يبين لنا أثره عليه لكونه والد الميت، فيستعرض وقع الموت على نفسه.

ثم يتقل إلى أثر الحزن على والدة الميت، ولكن ليس بلفظ من والدته، إنما من الشاعر الذي هو والد الميت. فهو شكل من أشكال استبطان وضوح آلام الأم التكلية لفقد ولدها. والشاعر لا يوجد أقرب منه إلى ابنه وزوجه في التعبير عن المشاعر بخصوص كل واحد منهما، فيقول⁽³⁾:

وَكَأَنِّي إِشْفَاقِي لَأَمْ حَزِينَتُهُ مُقْسَمَةٌ بَيْنَ الْأَمْسَى فِيهِ وَالْحُبِّ

(1) المستترك: 120.

(2) المصدر نفسه: 120.

(3) المصدر نفسه: 120.



وَأَذْهَلَهَا عَنْ خَالِهَا فَرَطُ وَجَدَهَا عَلَيْهِ وَقَدْ يُسْتَهْلُ الصُّعْبُ لِلصُّعْبِ

لم يكتفِ الشاعر بالتعبير عن حزن الوالدين بشكل منفصل، إنما مزج هذين الحزين مزجاً كريماً يدلُّ على عمق العلاقة الظاهرة بين الأب والأم إزاء ولدهما المتوفى. وبهذه الانتقالات يطوِّع الشاعر لنا الفاظاً كانت قياسيةً في التعبير عن مشاعر الأب تجاه ولده المتوفى ومشاعر آخرين، كالأم أيضاً.

فالشاعر هو خير من يعبر عنها، لأنه أولى بالتعبير بوصفه والدًا وشاعرًا وزوج تكلّى. ثم ينقل مشاعر أناس آخرين مثل: (خالاته، وأبناء خالاته، وزوجه، وأجانب، وأقارب غيرهم) بحسب تسلسلهم في القصيدة⁽¹⁾.

ثمّا تقدّم يبدو لنا أنّ هناك حبلاً متيناً يجمع أبيات المقدمة في التعبير عن حزن عميق. ولكن لم يظهر سبب هذا الحزن بشكل واضح وجليّ، فيستنطق القول في تعابير عن الغائب الحاضر في ذاكرته، من غير أن يُطلعنا على المخصوص بالحزن، وهذا من طبيعة صاحب المصيبة، إذ لا يذكر اسم مصابه، وإنما يشير إليه إشارة كما ذكرنا في قوله:

عَلَى وَاجِدٍ قَدْ كَانَ لِي قَدْ قَدَّئْتُ عَلَى غِرَّةٍ قَدَّ الْجَوَانِحَ لِلْقَلْبِ

وبعد هذه المقدمة تظهر الحاجة شديدة للتصريح بذات المتوفى، فيستعرض محاسن مرثو فيها، ويكون ذكر المتوفى في البيت ختام المقدمة، إذ يقول⁽²⁾:

وَيَا أَحْمَدَ الْمَحْمُودُ قَدْ كُنْتَ مُشْبِهاً بِطَيْبِ الْخِلَالِ الْخُلُوفِ وَالْبَارِدِ الْعَذْبِ

ومن خلال استقراء النقاد لديوان الشعر العربي القديم أشاروا إلى ندرة وجود قصائد تتناول موضوعاً واحداً من أولها إلى آخرها لا تخرج عن موضوع سواء، فضلاً عن طبيعة بناء القصيدة العربية المتسمة باستقلالية أبياتها⁽³⁾. إلا أن شاعرنا حاول أن يخرج عن هذا التقليد، فأتى بمقدمات تبدو واضحة لا يشوبها الغموض، أو يلف أجزاءها الانقصام ما بين المطلع

(1) ينظر: المستدرك: 120 - 121.

(2) المصدر نفسه: 120.

(3) ينظر: الترجيح الأدبي، طه حسين وآخرون: 150 - 151.

والمقدمة من جهة، وبين غرض القصيدة وموضوعها من جهة أخرى. فالشاعر المجيد هو الذي (يتخَبُّ لكلِّ موضوع ما يناسبه من الكلمات التي تحدّد معناه بدقة، فيضعها في المقدمة، لتسدّد الذهن نحوه، وتشير إليه وتنبّه عليه منذ الوهلة الأولى)⁽¹⁾، وهو ما اشرت له في ما سقته من أمثلة على مقدّمة القصيدة في شعر ابن جبير.

3- التخلّص والعرض:

يقصد بالتخلّص (أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر... بتخلّص سهل يخلّسه اختلاصاً رقيقاً دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأوّل إلّا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما أفرغاً في قالب واحد...) (2).

ومن خلال ما استقرّاه من شعر ابن جبير ظهر أنّ الشاعر يعرض في كثير من قصائده الموضوع الذي يريده بأبيات قليلة يلخص فيها فكرة أو يشير إلى معنى مقصود يستقلّ بذاته عن الغرض الأساسي من القصيدة. فهو بمثابة جسر يمهّد الطريق لتخلّص الشاعر في نظمه. لذلك ارتأيت أن أسميه (العرض) وأسوقه مع (التخلّص)، كونه يأتي معه أو بعده مباشرة. إنّ تقسيم القصيدة العربية على هذه الأقسام الفرعية ليس عملاً قسرياً أتى النقاد به اعتباطاً، إنّما هو انتقالات ذهنية ووقفات نفسية عند الشاعر في مواقف يربّطها اعتماداً على خصوصية في القريحة الشعرية.

ويتجلى ذلك من خلال هذه التقسيمات بانتقالات يمكن الإحساس بها بإعمال الذهن، وربما تسهل هذه العملية عند شعراء آخرين، وهي عملية تتّبع لما يردّ في القصيدة من تسلسل، يعتمد أساساً على منطقيّة خاصّة بالشاعر يتنظّم في أفكاره.

(1) الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د. أحمد الربيعي: 14.

(2) خزائن الأدب: 1/ 329.

فَحُسْنُ التَّخْلُصِ يُعَدُّ حَلَقَةً الْوَصْلِ وَعَامِلَ الْارْتِبَاطِ الذَّهْنِيِّ وَالْمَوْضُوعِيِّ بَيْنَ أَغْرَاضِ الْقَصِيدَةِ الْوَاحِدَةِ⁽¹⁾، وَإِنَّ الْإِنْتِقَالَ مِنْ قِسْمٍ إِلَى آخَرَ مِنَ الْقَصِيدَةِ يَحْتَاجُ إِلَى إِحْسَاسٍ يُطَابِقُ إِحْسَاسَ الشَّاعِرِ فِي هَذِهِ الْإِيقَاعَاتِ الدَّالَّةِ عَلَيْهِ، مُتَقَلَّةً مِنْ مَعْنَى إِلَى آخَرٍ، مُسْتَجِلًّا فِيهَا عَطَاءَهُ الشَّعْرِيِّ دَاخِلَ الْقَصِيدَةِ، بِوَصْفِهَا وَحْدَةً شَكْلِيَّةً أَمَامَ النَّاقِدِ أَوِ الْبَاحِثِ، وَيَفْرُزُ فِيهَا مَعَايِيرَ مُسْتَبْطَأَةً مِنْ خِلَالِ آيَاتِهَا، شَرْطُ أَنْ تَكُونَ هَذِهِ الْمَعَايِيرُ مُعْتَمَدَةً عَلَى دَلَالَاتٍ دَقِيقَةٍ تُقْنَعُ مِنْ يَقْرَأُ هَذَا الْإِسْتِنْبَاطَ، وَتَجْعَلُهُ عَلَى قَنَاعَةٍ تَامَّةٍ بِصَحَّةِ الْإِسْتِقْرَاءِ وَمُعْطَيَاتِهِ الْفَنِّيَّةِ مِنْ نَاحِيَةِ الدَّلَالَاتِ وَالْغُرُضِ وَخُصُوصِيَّةِ كُلِّ قِسْمٍ فِي مَا يَعْبرُ عَنْهَا مِنْ مَعَانٍ يَتَّبِعُ هَذِهِ الْإِنْتِقَالَاتِ. فَإِنَّ أَجَادَ الشَّاعِرِ حُسْنَ التَّخْلُصِ وَأَتَى بِصِلَةٍ لَطِيفَةٍ بَيْنَ أَجْزَاءِ الْقَصِيدَةِ مِنْ دُونِ انْقِطَاعٍ، أَمْسَكَ بِزِمَامِ الْمَعْنَى الَّذِي أَرَادَ، وَانْتَقَلَ بَيْنَهَا بِسَهُولَةٍ وَسَلَاسَةٍ وَتَدْرِجٍ لَا يُؤْثِرُ عَلَى نَسْجِ الْبَيْتِ وَصِيَاغَتِهِ⁽²⁾.

تَطَرَّقْنَا فِي مَا سَبَقَ إِلَى الْمَطْلَعِ، ثُمَّ بَعْدَ ذَلِكَ إِلَى مُقَدِّمَةِ الْقَصِيدَةِ، وَجَاءَ دَوْرُ التَّخْلُصِ وَالْعَرْضِ، اللَّذِينَ قَدْ يَكُونَانِ مُنْفَصِلَيْنِ أَوْ مُتَّحِدَيْنِ فِي إِسْتِقْرَاءِ الْقَصِيدَةِ عِنْدَ ابْنِ جَبْرِ. فَمِمَّا جَاءَ مِنْ آيَاتِ الشَّاعِرِ الَّتِي تَجَسَّدَ فِيهَا حُسْنُ التَّخْلُصِ وَالْعَرْضِ، قَصِيدَتُهُ الَّتِي يَقُولُ فِي مَطْلَعِهَا⁽³⁾:

خَلَعْتَ الْعِدَارَ بِشَيْبِ الْعِدَارِ فَمَا يُقْبَلُ الْيَوْمَ مِنْكَ اعْتِدَارُ

فَإِذَا مَا يَنْتَقِلُ الشَّاعِرُ مِنْ حُسْنِ التَّخْلُصِ إِلَى الْعَرْضِ يَسْتَفْتِحُ قَوْلَهُ بِأَدَاةٍ يَسْتَعِينُ بِهَا فِي الْإِنْتِقَالِ، وَتَمُّهُ إِمَّا بِحَرْفٍ عَطْفٍ وَإِمَّا بِحَرْفٍ يُعْطِي دَلَالَةَ الْعَطْفِ. وَالْعَطْفُ هُنَا لَيْسَ عَطْفًا مُحَوِّيًا فِي كُلِّ الْأَحْوَالِ، وَإِنَّمَا عَطْفٌ دَلَالَةٌ عَلَى دَلَالَةٍ أُخْرَى مُتَرَبِّئَةٌ عَلَيْهَا فِي مَعَانٍ تُبَسِّرُ فِيهَا التَّرَاكُمَ الدَّلَالِيَّ لِلْوُصُولِ إِلَى عِطَّةٍ سَاقَ الشَّاعِرِ فِيهَا الْفَاطَهَ. مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ⁽⁴⁾:

(1) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضي، د. عناد غزوان: بحث منشور في كتاب أ. الشريف الرضي دراسات في ذاكرة الألفية: 218 - 219.

(2) ينظر عيار الشعر: 149، ومنهاج البلاغة: 318 وما بعدها.

(3) ديوانه: 101.

(4) ديوانه: 101 - 102.



جَلا صُبْحُهُ عَنْكَ لَيْلُ الشُّبَابِ فَشَمْسُكَ مُؤَذِّنَةٌ بِاصْفِرَارِ
أَرَاكَ صَاحِبَ حَيَاةِ الْغُرُورِ وَتَسْحَبُ جَهْلًا دُيُولَ الْفِرَارِ
السَّيِّئُ نَرَى كَلِيراً صَفْوَها وَنَحْمُكَ قَدْ مَالَ يَبْغِي انكِذَارِ
وَكَيْفَ تَنَامُ عَلَى غِرَّةٍ وَسَيِّفُ الْمُنِيَّةِ مَاضِي الْغَرَارِ
فَلَوْ كُنْتَ تَحْدَرُ صَرْفَ الرَّدَى إِذَنْ لَتَفْسَى الثُّومَ عَنْكَ الْجِلْدَارِ

فالشاعر يسرد في هذه الأبيات معاني متلاحقة في ذكر الشيب، عن طريق حوار داخلي بين الشاعر ونفسه، إذ استعمل الفعل وزمنه في حسن التخلص والعرض في أول كل بيت، وابتدأ ذلك بالفعل الماضي (جلا). وينتقل في البيت الثاني إلى الفعل المضارع (أرى) متصلاً بكاف الخطاب، وهو خطاب ساقه الشاعر مُظهراً فيه أثر المشاركة الجماعية في وقوع الفعل، ثم بعد ذلك ينتقل إلى فعل الرؤية (ترى) مجرداً من أي اتصال بضمير، لكن هذا الفعل مسبوق بلفظة (السَّيِّئُ)، وهي شكل من أشكال الحث. وبعد ذلك يعطف بالواو مصحوباً بـ(كيف) الاستفهامية يليها الفعل (تنام)، الذي يفيد الزمن المضارع، حتى يقرّر حقيقة ما آل إليه حال الشاعر، وهذه الأبيات تشتمل في دلالتها المعاني التي نطق الشاعر بها. وقد امتزج حسن التخلص مع العرض في هذه الأبيات، ليشكّل أحد مظاهر بناء القصيدة وتماسك أجزائها.

وبعد الفصل بين التخلص والعرض من أخص خصائص شعر ابن جبير، إذ تبدو واضحة المعالم داخل القصيدة نفسها، حتى ينفرد حسن التخلص بأبيات يمكن الإشارة إليها. من ذلك قصيدته التي يقول في مطلعها⁽¹⁾:

أَقُولُ وَأَكْسَتْ بِاللَّيْلِ نَارًا لَعَلَّ سِرَاجَ الْهُدَى قَدْ أُنَارَا
وَلَا فَمَا بَالُ أَفْقِ الدُّجَى كَأَنَّ سَنَا الْبَرْقِ فِيهِ اسْتَظَارَا

نرى أن حسن التخلص يتفصل عن العرض بأبيات بيّنة. إذ يظهر ازدياد الشوق من جرّاء القرب إلى وصول المدينة المنوّرة، فيقول⁽¹⁾:

حَنِينًا إِلَى أَحْمَدَ الْمُصْطَفَى وَتَسْوِقًا يَهَيِّجُ الضُّلُوعَ اسْتِعَارًا
وَلَا حَ لَنَا أَحَدٌ مُشْرِقًا بِشُورٍ مِنْ الشُّهَدَاءِ اسْتِنَارًا

بينما يتفصل العرض عن سابقه بدلالة البيت الشعري.

وعلى الرغم من انفصال حسن التخلص عن العرض داخل القصيدة، إلا أن الشاعر قد استعاض عن هذا الانفصال بأن جعل هناك ترابطاً وتمازجاً داخل هذه الأبيات، فقال⁽²⁾:

فَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ ظَلُّ الدُّجَى يَحُلُّ عُقُودَ النُّجُومِ انْتِثَارًا
وَمِنْ ذَلِكَ الثَّرْبِ طَابَ الثَّسِيبُ {م} مُنْشَرًّا وَعَمَّ الْجُثَابُ انْتِثَارًا

إذ تتداخل صور حسن التخلص مع العرض عند ابن جبير في هذين البيتين، حتى يمكننا القول إن هناك تركيباً جليلاً لهذا في شعره. فنحن إزاء مشهدين، الأول مشهد نفسي:

حَنِينًا إِلَى أَحْمَدَ الْمُصْطَفَى وَتَسْوِقًا يَهَيِّجُ الضُّلُوعَ اسْتِعَارًا

والمشهد الثاني روحي:

وَلَا حَ لَنَا أَحَدٌ مُشْرِقًا بِشُورٍ مِنْ الشُّهَدَاءِ اسْتِنَارًا

فقد وظّف الشاعر المشهدين بشكل فني يتفرد فيه، فبدلاً من أن يختتم الكلام به أكمله بمعنى مرافق آخر استنبطه لشخصه، مستغلاً المشهدين حتى جعل الصورة تقف على ثلاثة مشاهد، استوفى فيه النور الذي شمل المشهدين الأولين باحتفالية انتشار النجوم، حتى جعلها محفّية بما تسطع عليه بضوئها.

وبذا قدّم الشاعر لنا مدركات لا يستطيع أي شاعر أن يسوقها لنا، لولا قدرة ابن جبير وبراعته في ذكرها بهذا الوصف الجميل، لأنها تطابقت كليّة مع نفسه وشخصه، فعبر عنها بهذا

(1) ديوانه: 104.

(2) المصدر نفسه: 104.



اللفظ الخالد الذي لا يجاريه فيه أحد، وهذا من أثر تجربته وخبرته في الحياة والمعرفة التي كانت معينه الأثير في استنباط المعاني وإيجاءات الدلالات والمشاهد.

إن ما ذكرته بشأن امتزاج حسن التخلص والعرض بعضها مع البعض أو انفصالهما كان من منظور دلالي، يخص انتقال الشاعر بين أجزاء القصيدة من ناحية المعنى، إلا أن أسلوبه تنوع في هذه الانتقالات، وأظهر انتقالاً آخر عن طريق اللفظ الذي أسس له عبارة (يا ليت شعري). إذ يقول في إحدى قصائده⁽¹⁾:

تَنَازَعُ الرِّيحُ مِنْهَا صَعْبٌ مَقْوَدٌ فَرْتَمِي بِعَنَانٍ مُسَمِّحٍ سَلِسٍ
لَوْلَا حَلْدَارِي أَنْ أَذْكِي لَهَا لَهَباً رُجِيئُهَا بِرِيَّاحِ الشُّوقِ فِي نَفْسِي
يَا لَيْتَ شِعْرِي وَالْأَمَالُ مَعُوزَةٌ وَرُبَّمَا أَمَكْتُتُ يَوْماً بِمُخْتَلِسٍ

فالمعادل الموضوعي للشاعر يستجليه بقرين معين يستثمره ترقية للوقت العصيب، حتى يعلل به نفسه بآمال مرتقبة جسدتها (يا ليت شعري) و(ربما). فبدلاً من أن يستسلم للأمر الواقع، استنهض نفسه بمجموع الدلالة عن طريق الشرط والتزجية والتمني والتماس الفكرة بالأمل، حتى يتحقق الهدف الذي ينشده.

4- الانتهاء:

يُعدُّ (الانتهاء) أو (الخاتمة) المطلب الأخير لكل قصيدة في الشعر العربي، إذ هو (قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع)⁽²⁾.

فعلى الرغم من طرقيتها إلا أنها تُشكّل عنصراً مهماً في أقسام القصيدة العربية، إما فيها من معطيات تجلّى فيها روح القصيدة وخلاصتها الذهنية، وما توصل إليه الشاعر من خلال تسلسل الأفكار التي طرحها في ما سبق الخاتمة. وليس بعيداً أن تُحفظ من بين سائر أجزاء القصيدة، لقرب عهد السامع أو القارئ بها⁽³⁾.

(1) ديوانه: 115.

(2) العملة: 1 / 239.

(3) ينظر: الطراز: 485.

فعلى الشاعر أن يولي الانتهاء عنايةً بارزةً ويختير له اللفاظُ جزلةً قويّةً رشيقةً، توحى بشمكته وإبداعه وإحسانه في هذا الجزء من الكلام، فكلّما زاد اهتمام الشاعر بعذوبة ألفاظه وتجنب مستكرهاها، دامت لذّة قوله في الأسماع⁽¹⁾.

فالمتطلّب من الانتهاء أن يجعلنا على قناعة بما توصّل إليه الشاعر، حتى نستشف منه قدرته وموهبته من خلال اللفظ المرصوف في مجموع أبيات القصيدة.

ومن الشعراء (من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلّقة، وفيها رغبة مشتتية، ويبقى الكلام مبتوراً، كأنه لم يعتمد جعله خاتمة...) (2). لكنّ ذلك لم يكن في شعر ابن جبير. إذ نلاحظ في خواتيم قصائده تسلسلاً يبتأ تدرّج فيه أجزاء القصيدة بدءاً بالمطلع والمقدمة فحسن التخلص والعرض ثم الانتهاء، وهذا ممّا يحسب لشاعرنا ولا يحسب عليه. وتبعاً لتنوّع الغرض الشعريّ الذي قال الشاعر فيه، تتنوّع الخاتمة بطبيعة الغرض والمعاني المتسلسلة داخل سياق أبيات القصيدة، حتى يصل بها على وفق منطقيّة خاصّة تتعلّق بشخص ابن جبير، ليجعلها نتيجةً حتميّة لما ابتدأ به حتى آل إليه هذا الانتهاء.

فمن تنوّع الخواتيم نلاحظ مسك الختام في قصيدته التي مدح بها أمير المؤمنين (أبا جعفر الوّشّي)، بعد أن يسترسل من تعداد خصاله، ويجعل منها مطابقةً بين شخصه والعيد الذي هو عيد المسلمين الشرعي، حتى يصل بنا إلى ختام القول في خاتمة تُعزّز المعاني التي تطرّق إليها متوصلاً إلى قوله (3):

يَا مَنْ يَرُومُ بِلَوْعِ بَعْضِ صِفَاتِهِ هِيَاتَ لَيْسَ لِكُنْهَها تُعَدِّدُ
كَمْ ذَا مُحَاوِلٍ عَذَّ زَهْرَ خِصَالِهِ أَقْصِرَ فَمَا لِأَقْلَها تُعَدِّدُ

وتبرز الخاتمة في قصيدته التي قالها يهنئ الحجاج بشرف زيارة الكعبة المشرفة، فبعد أن ينادي الحجاج متطوّفاً إلى الشوق للزيارة وعزم النية على الحج، يختم القصيدة بحكمة مستنبطة

(1) ينظر: منهاج البلاغ: 285، وحسن التوسل: 255.

(2) العملة: 240 / 1.

(3) المسترّك: 122.

توصلُ إليها الشاعر من خلال ثوابت طرحها في أبيات القصيدة، وبجسداً معاني خصوصية حتى يصل إلى قوله في نداءٍ عجيبٍ إلى نفسه، من غير أن يعزلها عن بقية الحجج قائلًا⁽¹⁾:

سِرُّ نَيْأِا حَادِي الْعَيْسِ عَسَى أَنْ تَلْأَقِي يَوْمَ جَمْعٍ مِيرَبَتَا
مَا عَنَى دَاعِي الثَّوَى لَأَدْعَا غَيْرَ صَبٍّ شَفُهُ بَرَحُ الْعَنَّا
شِمُّ لَنَا الْبَرْقُ إِذَا لَاحَ وَقُلْ جَمَعَ اللَّهُ بِجَمْعٍ شَمَلَكَا

فمن حوارٍ داخليٍّ يتاجي الشاعر نفسه بنداء حادي العيس، حتى يحصل على يوم الجمع بسرِّه المؤمل.

أما في قصيدته التي خلت من ذكر مناسبتها في ديوانه⁽²⁾، نقرأ مناجاةً غامضةً مع ذاتٍ أخرى يشوب هذه المناجاة، سرٌّ شخصيٌّ يطلع عليه الشاعر كَلِيَّةً حتى يعترف به بوصفه ذنباً يحتاج توبة.

فمن تحولاته في ذاكرة الشاعر لاعتبارات توجهاته الإسلامية، حتى يختتمها بجزء الله ﷻ بقوله - معتبراً بالزمن وعاقبته الآخرة -⁽³⁾:

أَتَاكَ الرَّحِيلُ فَشَمَّرَ لَكَ فَأَمَّا إِلَى جُؤَةٍ أَوْ لَتَانِ
وَكَيْفَ نَقَرُ بِذُنُوبِكَ عَيْنَا وَلَمْ تُدِرْ أَيْنَ يَكُونُ الْقَرَانِ

وفي قصيدة أخرى قالها، وقد شارف المدينة المنورة، نراه بعد أن يعدد شمائل الرسول الكريم ﷺ وزيارته، والخصائص التي تنجلي لزارته ﷺ بطوابع تترى في ذاكرة الشاعر، لها قرائنها الأثرية التي يتلذذ بها تلذذاً روحياً، حتى يُحيلها في خاطره على لقاء يتجسد في لحظة شفاعةٍ وتزكيةٍ، ليلاقي فيها مآله في الجنة مع المسلمين، إذ يقول⁽⁴⁾:

(1) ديوانه: 130.

(2) المصدر نفسه: 101.

(3) المصدر نفسه: 102.

(4) المصدر نفسه: 106.



عَسَى لِحظَةٍ مِنْكَ لِي فِي غَلَبَتُ مَهْدُ لِي فِي الْجَنَانِ الْقَرَارَا
فَمَا ظَلَّ مَنْ يَهْدَاكَ اهْتَدَى وَلَا ذَلَّ مَنْ يَسْتُرَاكَ اسْتَبَارَا

ومن القصائد التي لها أثر كبير في نفس الشاعر، والتي نالت حظاً وافراً في دراساتي لشعر ابن جبير، قصيدته في رثاء ابنه التي تطرقت إلى ما تناوله الشاعر من معانٍ ودلالات، أخذت مأخذاً كبيراً لقدردته شاعراً.

إذ يختمها برضاه بالقدر وحكم الله ﷻ في خلقه، فتستكين جذوة الشاعر الحرّى لهذا الفقد بخاتمة ارتاحت لها نفسه، وركنت إلى نتيجته، معللاً فيها ذاته بمصابه الجلل، حتى يأمل - بقرائن شرعية - بحتمية دخول ابنه الجنة برحمة الله من خلال رضا الوالدين، الذي يتم به رضا الله ﷻ، وبالمقابل فإن رضا الله ضماناً للمسلم في دخول الجنة، كما في قوله⁽¹⁾:

رَضِيتُ بِحُكْمِ اللَّهِ فِيمَكَ فَأَيْمًا نَقِلْتُ لِجِزْبِ اللَّهِ بُورِكَ مِنْ جِزْبِ
وَأَنِّي لَرَاضٍ عَنْكَ فَأَبَشِيرُ فَبِالرَّضَى أَرْجِي لَكَ الزُّلْفَى وَمَغْفِرَةَ الذَّنْبِ
فَجَادَتْ عَلَى مَثْوَاكَ مُزْنَةٌ رَحْمَةٌ وَيَسْوَكَ الرَّحْمَنُ فِي الْمَنْزِلِ الرَّحِيبِ

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

توطئة:

الصورة الشعرية

المبحث الأول: مصادر الصورة

1. القرآن والسنة. 2. التراث الأدبي. 3. الطبيعة.

المبحث الثاني: الوسائل البلاغية في تشكيل الصورة

1. التشبيه. 2. الاستعارة. 3. الكناية.

المبحث الثالث: أنماط الصورة الحسية

1. الصورة السمعية.

2. الصورة البصرية.

3. الصورة الشمية.

4. الصورة الذوقية.

5. الصورة اللمسية.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

توطئة:

يتناول هذا الفصل تبيان التفرد الشخصي في إظهار الكلام من خلال مجموع معين من القول، بأخذ طابعاً إبداعياً بوصفه شعراً أو نثراً أو أي كلام آخر غيرهما. إذ تتجلى مجموعة عوامل تتركس الشكل النهائي للنص الذي ينبو عن معطيات ذات طابع خاص متعلق بالذي قاله المنشئ.

خلال هذه العوامل المشار إليها يمكن أن نستعين بها نقاط إرشاد في تناول هذا النص الكلامي، لأجل تحليله من خلال تتبع ما ينجلي في سياقه بالشخص، وذلك في قوتين عامة: تمنحنا القدرة على استنباط أحكام تُرشدنا إلى طبيعة النص ودلالته. وبذا تتشكل الملامح العامة التي ينفرد بها النص الإبداعي، فتتعلق به ويتعلق بها، فلا انفصال بينهما، لتكوّن - الملامح - العلاقة الجدلية القائمة في هذا الشكل من النص اللغوي الذي يظهر أماناً، بطبيعة علاقاته ومكوناته في التجربة الشعرية، من خلال مجموع الألفاظ التي صاغها المبدع، حتى يُعبّر بها عن هذه التجربة، ليجعلها ظاهراً معيّناً في شكل خاص أمام المتلقي، فتكون محكاً ذاتياً للمبدع الذي يترتب عليه محك آخر بين النص الإبداعي وطبيعة المتلقي في ما يتلقاه.

وإزاء ذلك تظهر أماناً بُنى أخرى مستنبطة تُشكل ماهيات جديدة مستخرجة على شكل صور إبداعية، تنبهي عن محاكاة صاغها لنا المبدع، فجعلها أماناً كيانات لغوية علينا أن نرفع إلى مستوى مطلب، حتى يمكننا التوصل إلى مقومات هذه المحاكاة في صورها النهائية، لتكون نقاطاً دلالية تُشكل من أصول معيّنة في المستوى الصوتي، مروراً بالمستوى التركيبي الذي تجلّى بعد ذلك في المستوى الدلالي من خلال المباحث الثلاثة في دراستنا.

وأبرز ما يمسّد المستوى الدلالي (الصورة الشعرية). إذ تعدّ معياراً يستكمل أركان البناء الشعري، ويقرّ فيها هذا المستوى المطبّق على شعر ابن جبير، وما يمنحه كلّ موضوع إزاءه.

(الصورة الشعرية)

تعدّدت تعريفات الصورة لدى الباحثين والنقاد كلّ بحسب منظوره الفكري ورؤيته النقدية. فمنهم من يعرف الصورة أنّها (تشكيلٌ جماليٌ تستحضرُ فيه لغةُ الإبداع الهيئته الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغةٍ جديدةٍ، تملّحها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادليةٍ فنيّةٍ بين طرفين هما الجاز والحقيقة دون أن يستبدّ طرفٌ بآخر)⁽¹⁾. أو هي (تشكيلٌ لغويٌ يكوّنُها خيال الفنان من معطياتٍ متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها...) (2). ومنهم من يرى أنّ الصورة (رسمٌ قوامه الكلمات)⁽³⁾. أو (هي ذلك الشيء الذي يقدّم تشابكاً عقلياً وشعورياً في لحظةٍ من الزمن)⁽⁴⁾.

عُرّضت الصورة لدى النقاد العرب القدامى كالجاحظ وابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، واختلف مفهومها والدلالة التي استنبطها كلٌّ منهم في التعبير عن الصورة ومعناها، فكانت لهم جهودٌ وآراءٌ رسمت معالم هذا المصطلح، وأظهرت الأثر الذي يتركه في النص الشعري⁽⁵⁾.

تبرز أهمية الصورة في الشعر لما تحمله من دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تصويريّةٍ مشحونةٍ بعواطفٍ وأحاسيس تجلّت في نفس الشاعر، فظهرت بالفاظٍ وعباراتٍ مكثّفةٍ فيها مزايا الجذبة والابتكار، لذا كانت (أخطر أدوات الشاعر بلا منازع)⁽⁶⁾، وعُدّت مقياساً لجودة الشعر ووسيلة الشاعر في

(1) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصانغ: 159.

(2) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل: 30.

(3) الصورة الشعرية، سي - دي لويس: 21.

(4) الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ت. س. إليوت: 28.

(5) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 107 وما بعدها.

(6) تطور الشعر العربي الحديث: 41.



نقل تجرّيته ووجدانه للمتلقّي⁽¹⁾. وليس ذلك فحسب، بل (إنّ قوّة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية)⁽²⁾.

يُعَدُّ الذوق والخيال عنصرين مهمّين في تشكيل الصورة ورسم ملامحها، فالذوق يستلزم تواصلًا بين الشاعر والمتلقّي والنصّ المجسّد بالصورة الشعرية، إذ إنّهُ (مَلَكَةٌ يُقْتَدَرُ بِهَا عَلَى التَّمْيِيزِ بَيْنَ الْجَيِّدِ وَالرَّدِيِّ، وَتَعْيِنُ صَاحِبَهَا - تِلْكَ الْمَلَكَةُ - عَلَى اخْتِيارِ النّافِعِ وَاطِّراحِ غَيْرِهِ، وَالْحُكْمِ عَلَى الْجَيِّدِ وَاثْبَاعِهِ، وَإِبْرَازِ السَّيِّئِ وَاجْتِنَابِهِ، أَوْ رَسْمِ الْوَسَائِلِ الَّتِي تُوْدِي إِلَى صَلَاحِهِ)⁽³⁾، وهذا ما أفرد له دوراً مميّزاً وفاعلاً في إظهار جمال الصورة وأبعادها في النفس، ومدى انسجامها وتوافقها مع ما يألّفه الإنسان ويلامس تجرّيته فيتفاعل معها. لذا كان الذوق (صورةً من صور تفاعل العملية الأدبية مع النفس الإنسانية، شعوراً وحساً، فكراً وعاطفة)⁽⁴⁾.

أمّا الخيال فهو (الملكلة التي تخلّق وتبثّ الصورة الشعرية)⁽⁵⁾، ويمسّد مقدرة الشاعر على إبداع الصورة، ويبيّن مدى تأثيرها في ذهن المتلقّي، كونه (إحدى قوى العقل التي يتخيّل بها الأشياء)⁽⁶⁾.

فالخيال (هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقّع لكلّ ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأمّلات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير)⁽⁷⁾.

والشاعر المبدع هو الذي ينقل تلك الملكات بصورةً فنيّة مكثّفة تستثير عواطف المتلقّي وتفاعله مع النصّ، (والشعر بصورته اللفظية المحددة لا يستطيع مهما بلغت قوّة الأدائيّة أن يعبّر

(1) ينظر: في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى و د. عبد الرضا علي: 43.

(2) الصورة الشعرية: 44.

(3) في الأدب والبيان، د. محمد يركات حمدي أبو علي: 161 - 162.

(4) المصدر نفسه: 164.

(5) الصورة الشعرية: 73.

(6) الصورة الشعرية في العصر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن: 8.

(7) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف: 12.

تعبيراً دقيقاً كاملاً عن التجربة النفسية العميقة التي قد يستعصي على اللفظ الإلمام بكل جوانبها، فتقوم الإشارة والإيماء مقام العبارة الصريحة⁽¹⁾.

تستكمل الصورة الشعرية أركان البناء الشعري في شعر ابن جبير، إذ تُسهّم في إرساء دعائم جديدة قوامها المزج بين رؤية الشاعر وقناعة المتلقي بالآثر الذي تُحدثه الصورة في نفسه. وتتجلى قدرة الشاعر وإجادته في هذا الموضع حينما يمنح الألفاظ بعداً تشترك فيه أفكاره ورؤيته وما تخلفه من علاقات تشبيهية واستعارية وكنايية، ثم استجابة الحواس الإنسانية وما ينتج عن ذلك كله من تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقي.

والصورة المبتكرة الناجحة (لا تعني زخرفة لفظية فحسب، بل هي خلق فني واندماج بين نسقين: الحسي الذي يتجلى ببراعة استخدام اللفظة زخرفياً ومعمارياً وبلاغياً، والنسق الذهني أو المعنوي حين ترتفع الألفاظ إلى مستوى التأمل المعنوي العميق والنظرة البعيدة المدى في فهم الصورة كلاً متكاملًا...)⁽²⁾.

لذا سنتبّع تشكيل الصورة في شعر ابن جبير بدءاً بالمصادر والمؤثرات التي يعتمد عليها في تصويره الشعري، كونها الرافد الذي يغذي الصورة ويعزّز بنيتها. ثم نتبّع الوسائل البيانية في تشكيل الصورة ودورها البارز في بنائها وتزيينها وتقريبها من ذهن المتلقي. ثم نتناول أنماط الصورة وارتباطها بالحواس، وكيف كانت وعاءاً للصورة الحسية، يستلّ الشاعر فيها رؤيته وتجربته، ويستثير بها المتلقي بما تحمله من دلالات تُبرز قيمة الصورة وأثرها في النفس.

(1) الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، د. شفيق البقاعي: 248.

(2) التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان: 89.



المبحث الأول

مصادر الصورة

تؤدي الصورة دورها في النص الشعري، وهي تستند على مصادر غمّدها بدلالات لفظية ومعنوية، تتيح لها الفاعلية والتأثير المميز في المتلقي. وهي بتنوعها تعكس قدرة الشاعر على تطويع ثقافته ومشاهداته وتجربته، لتكون أكثر قرباً من خيلة المتلقي، وتعبيراً عن عمق الصلة والتفاعل المتبادل بين الطرفين، وهو ما يتم عن طريق جملة من المؤثرات أو المصادر التي استقى ابن جبير منها صوره وكان لها الأثر الأكبر في تشكيل الصورة وشدّ نسجها، ومنحها دوراً فاعلاً في عملية البناء الشعري.

1. القرآن الكريم والسنة النبوية:

يشكل القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة مصدرين مهمين في الشعر العربي، ليس بوصفهما معيناً ثراً في القريض؛ بل لاعتبارهما الشرعي في النص اللغوي، وما يمنحانه من معانٍ تستثمر عن طريق اللفظ. وقد أكدت ذلك الدراسات التي تناولت هذا الجانب لدى كثير من الباحثين، قديماً وحديثاً⁽¹⁾. وما تناقلته الكتب في هذا الجانب أكد دوراً كبيراً للفظ القرآني والحديث النبوي في إثراء الشعر العربي بصورٍ وتعايير أحدثت ثورة فكرية عظيمة، كان لها الأثر الحاسم على الوعي الذي ساد في العصر الإسلامي وما تلاه من عصور.

فالنص القرآني يعدّ ملهماً للشعراء في التأثر والحكاية، لما يزرع به (من أسلوب جميل معجز في الجمال)⁽²⁾. لذا تعمق هذا الإدراك لدى الشعراء، لخطورة هذا المنهل الشرّ، وظهر واضحاً وجلياً بصورٍ مختلفة في أشعارهم، وابن جبير واحدٌ من هؤلاء الذين ساءتأول مدى

(1) ينظر: خزاعة الأدب: 2/ 435 وما بعدها، والبلاغة والتطبيق: 461، وعلم البديع: 268.

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي: 187.



تأثرهم بلغة القرآن الكريم والحديث الشريف، والأسلوب الذي اتبعه في بناء الصورة، مستفيداً من هذين المصدرين، لأنه اعتمد بالتزامه الديني، وما لديه من إشارات قوية ظهرت في شعره.

كون القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة مصدرين أساسيين في شعر ابن جبير، وذلك عن طريق (الاقتراس والتضمين). وسبقت الإشارة إلى هذين الغرضين البلاغيين لدى الحديث عن أساليب بناء الجملة، وأتبعنا من الفنون البديعية المسهمة في عملية البناء الشعري⁽¹⁾. إلا أن شاعرنا لم يكتف بذلك، بل أخذ ينهل من معين القرآن والسنة الثراء، موظفاً الاقتباس والتضمين لاستنباط الصورة وتعزيزها بهذين المصدرين. من ذلك قوله في حب النبي ﷺ وآل بيته⁽²⁾:

هُم أَهْلُ بَيْتٍ أَذْهَبَ الرَّجْسُ عَنْهُمْ وَأَطْلَعَهُمُ أَفْقُ الْمُدَى الْجَمًّا زُهْرًا

إذ يطرز ابن جبير صورة آل البيت بالفاظ قرآنية، فراه يلتقط لفظاً معيناً من الآية الكريمة ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾⁽³⁾ ويرددها بتعبير شعري يحاول فيه أن يساير التسق الكلامي في دقة الوصف، فينقلهم إلى صورة لمجوم هداية رصعت في سماء السائرين رفعةً وسمواً لهم، حتى تمكنت من قلوب المسلمين.

ويستمر الشاعر في انتقالات الصورة المستنبطة من آي القرآن الكريم في تحول آخر يستثمره الشاعر باعتبار جديد، يساق ضمن أبيات هذه المقطوعة، فتصبح الصور القرآنية سلسلة ترتبط الأولى بالتي تليها، في قوله⁽⁴⁾:

هُمُ جَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ وَهُمْ نُصَرُّوا دِينَ الْمُدَى بِالْظُّبَى نُصْرًا

إذ يستعين الشاعر بآي القرآن الكريم حتى يجعل الموصوف في حالة من الحصانة والتزكية، مكرساً عجز مناوئيه عن النيل منه، مستفتحاً قوله بأول الآية ﴿وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ

(1) ينظر الصفحة (124) من هذه الدراسة.

(2) ديوانه: 103.

(3) سورة الأحزاب: 33.

(4) ديوانه: 103.

جِهَادِيَّةٌ هُوَ اجْتَبَدَكُمْ وَمَا جَلَّ عَلَيْكُمُ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ ⁽¹⁾، التي تجعل متلقي الشعر والعارف بالقرآن ودارسه يضع في باله تكملة الآية، وما يرد فيها من الفاظ، فيجعل الشاهد القرآني خزيناً بمضامين الآية كاملة، كصورة مقدسة حتى يعزّزها بما تبقى من البيت. وهو تحصيل وصفي لما نطقت به الآية القرآنية في صورة السيف الذي يُشهر دفاعاً عن دين الله ﷻ وهو ناصره.

يتضح في البيتين المذكورين تأثر الشاعر بالعبرة القرآنية وحسن توظيفه لها داخل السياق المختار. إذ تشكلت لديه منظومة معرفية قرآنية بديلة عن عبارات أسلوبية أخرى، يثنها في شعره أو يزين بها أبياته. فالتصوير (هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن) ⁽²⁾، لذا وظّفه شاعرنا وشكل رافداً من روافد الصورة الشعرية لديه.

ومن الصور القرآنية في شعر ابن جبر، ثرد إشارة من غير أن ينطق بلفظ قرآني معين أو جزئي من آية أو آية كاملة، ولكنه يعبر عن ذلك في شكل يجعل قارئ شعره على بيّنة من التعبير القرآني، وهذا ما ينبو عن موقف شعري ذكره القرآن ولا يمكن للقارئ أن يجد هذه الصورة إلا فيه. من ذلك قوله ⁽³⁾:

ويبيعوها فربكم اشتراها نفوساً تربحوها في المعاد

إذ يؤسس ابن جبر صورته الشعرية - في هذا البيت - على تعابير قرآنية، يصوغها بأسلوب دقيق أخاذ يحاول أن يحاكي فيه الإعجاز القرآني. إذ تستعار النفس وتماهى إلى سلعة غالية يتعاورها البيع والشراء بين الخالق وعبد. لذا فإنّ الباذل نفسه ينال الجزاء في اليوم الآخر من بارئها ربّ العباد، فيحضّ الشاعر على تمكين بني الإسلام بذل النفوس واسترخاسها في سبيل الله، من خلال صورة قرآنية مطابقة لما قصد إليه الشاعر، وهو بذلك يشير إلى الآية الكريمة

﴿لَمَّا أَشْرَكُوا مِنْ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْفُسِهِمْ الْجَنَّةَ يَقْدِرُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ

(1) سورة الحج: 78.

(2) التصوير الفني في القرآن، سيد قطب: 36.

(3) ديوانه: 99.

فَيَقُولُونَ وَيُتَنَلَوْنَ وَعَدَا عَلَيْهِمْ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْفُرْقَانِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبِشِرُوا بِيَعْمَلُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْقَوْلُ الْعَظِيمُ ⁽¹⁾.

مثلاً كان القرآن الكريم المصدر الأول لثقافة ابن جبير الشعرية ووظفه في وفد الصورة الشعرية لديه، كان الحديث النبوي الشريف في موقع الصدارة من لغة الشاعر، فلم يخل شعره من ذكر الأحاديث التي ساقها بين ثنايا ألفاظ شعره عامة. وهذا ما يدل دلالة قاطعة على مدى تأثر الشاعر بالحديث النبوي الشريف، حتى جعله معنياً تُشيع به وبلغته، فاستقى منه صوراً تؤيد ما تطرقت إليه آنفاً. من ذلك قوله ⁽²⁾:

فإن رسول الله قد قال زينوا بأصواتكم أي الكتاب المطهر

بعد أن يسوق ابن جبير مجموعة من الأبيات يصف بها شيئاً معيناً خصه بصفه، يفترض أن تكون ميزته التي لا تستبدل، وهي جمال الصوت. إذ ذكر مجموعة من المواضع التي ينبغي لجمال الصوت أن يكون سبيلها إلى السماع، حتى تتيح مجالاً رحباً في ذهن المتلقي، لجعله دليله في إباحة الغناء، مستعيناً بنص من الحديث النبوي الشريف، الذي يدل على التزام الشاعر بالشعر الإسلامي الذي لا يحيد عنه. وهو من الخصال المعروفة عن ابن جبير في تدوينه وعدم خروجه على التعاليم الإسلامية. ولو أن إباحة الغناء من الجوانب غير المقطوع فيها عند علماء المسلمين ⁽³⁾. إلا أن بعض البيئات الإسلامية أباحت الغناء أو شكلاً من أشكاله، مثل بيئة الحجاز والأندلس التي منها ابن جبير ⁽⁴⁾.

إذ يقوِّي الشاعر من حجته في استساغة الغناء والقبول به من الناحية الشعرية، فيحيل المتلقي على حديث للنبي ﷺ ((زينوا القرآن بأصواتكم)) ⁽⁵⁾. فتجويد القراءة وتحسينها يجعل القلب خاشعاً وأشد ملأ إلى السماع، فيبرز الحرف وتظهر الدلالة واضحة من خلال اللفظ، لذا

(1) سورة التوبة: 111.

(2) ديوانه: 109.

(3) ينظر: العقد الفريد: 6/ 8 وما بعدها.

(4) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 53 وما بعدها.

(5) صحيح البخاري: 6/ 2742.

نراه يحاول عاثلة صورة جمال الصوت عند الإنسان، ليجعله حجةً شرعيةً على ما ذهب إليه في إباحة الغناء.

وفي موضع آخر يقول⁽¹⁾:

وَأَثَرَتْ ذَرَّةُ الْحَدِّ عَنْهُمْ بِشَبْهَةٍ لظَاهِرِ إِسْلَامٍ وَحُكْمِكَ أَعْدَلُ

يستنهض الشاعر (المصور الموحدي)، مستفيداً من حديثٍ مخصوص ((أدروا الحدود عن المسلمين ما استطعتم))⁽²⁾، بوصفه حكماً شرعياً يمكن للحاكم الأخذ به، فما أخذ به هو التزامٌ بنص الحديث النبوي الشريف، وبنى الشاعر على ذلك مستتبعاً قوله إن ذلك ميزةٌ للممدوح في ما هو فيه، فضلاً عن إقراره بعدل الحاكم. ومن مُجمل البيت يفهم بأن الحاكم قمينٌ بالحكم الشرعي في الحديث وبالعدل في الحكم. فيستمدُّ شاعرنا الحديث الشريف ملمحاً بالتزام تنفيذ الحدِّ قطعاً للدرء الشبهات الملمة بالإسلام، وغَيْر ابن جبير في متن الحديث فأدخله في سياقٍ جديد أكثر إلزاماً بالتنفيذ، بإحاطته على الوالي من خلال خطاب المفرد.

وما أفاد الشاعر منه في شعره إدخاله لصورةٍ من صور الشعائر الدينية، ولاسيما ما يتصل منها بمناسبة الحجِّ إذ يقول⁽³⁾:

وَلَوْ لَمْ يَغْفِقْنِي الْعُدْرُ عَنْ قَصْدِ رَبْعِهِ سَعَيْتُ كَمَا يَسْعَى الْمَلْبِي إِلَى الصُّفَا

يُبرز ابن جبير شدة لهفته على رؤية ممدوحه (ابن حمويه)، فيأتي بصورة جميلة يردفها بأخرى مستلّة من صورة ركض الحجيج بين الصفا والمروة، وهم يؤدّون شعيرة الحج، لكن سعي الشاعر إلى صاحبه يحول دونه عذرٌ يسامح عليه، إذ إن همته تُرنت بهمة الساعين وشوق الزائرين. بهذا التأسيس على شعائر الحج يمنح الشاعر الصورة أفقاً متسامياً يُمَل بها عجز بيته بمحاكاة التلبية وصوت الداعين.

(1) ديوانه: 123.

(2) سنن الترمذي، محمد بن عيسى الترمذي: 4 / 33.

(3) ديوانه: 118.



2. التراث الأدبي:

لم تقتصر مصادر الصورة لدى شاعرنا على المنهل الإسلامي وما فيه من صور وأخيلة فحسب، بل أخذ يستقي صوراً أخرى مستمدة من خزائن التراث العربي، بما تزخر به من أفانين البلاغة والفصاحة سواء كانت شعراً أم نثراً.

ففي باب التأثر بالموروث الشعري العربي تطالعنا صورة استقرأتها في ديوان ابن جبير، وبدت ملاحظها في أبيات يُمكن أن يشار إليها بالتأثر من قريب أو بعيد، لمن له معرفة بالموروث الشعري العربي، وهي أبيات قالها ابن جبير يصف ناقته التي أوصلته إلى محذوهِ⁽¹⁾:

وَأَقَّتْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِنَا عَلَى شَحَطِ الثَّوَى فَلَهَا يَدُ الْإِنْعَامِ
لَوْ أَنْعَلَتْ حُرَّ الْحُدُودِ كَرَامَةً لَمْ تَقْضِرْ وَاجِبَهَا مِنَ الْإِكْرَامِ
وَلَوْ اسْتَطَعْنَا لَمْ تُكُنْ نَطَا الثَّرَى إِلَّا عَلَى الْأَرْوَاحِ وَالْأَجْسَامِ
حَتَّى إِذَا رُفِعَ الْحِجَابُ بَدَا لَنَا مَلِكٌ وَقُلْ إِنْ شِئْتَ بِدَرِّ ثَمَامِ

بعد استقراء أبيات ابن جبير يمكننا القول بعد مقارنتها بقصيدة من شعر أبي نواس مدح فيها الخليفة (الأمين)؛ إن الشاعر تأثر بالمعاني الواردة فيها، وأعلن عنها من خلال سياق الأبيات. ولم يكتفِ ابن جبير بهذا التأثر أو نقل المعاني، ولكن قبل هذا نراه يكتب قصيدته على البحر نفسه - وهو الكامل - فضلاً عن التشابه بين قافية قصيدته وقصيدة أبي نواس، ويمكننا أن نعد هذه القصيدة معارضةً لقصيدة أبي نواس التي قال فيها⁽²⁾:

وَإِذَا الْمَطِيُّ بِنَا بَلَّغْنَ مُحَمَّداً فَظَهَرْنَ عَلَى الرَّجَالِ حَرَامَ
قُرْبَتَنَا مِنْ خَيْرِ مَنْ وَطَى الثَّرَى فَلَهَا عَلَيْنَا حُرْمَةً وَذَمَامَ
رُفِعَ الْحِجَابُ لَنَا فَلَاحَ لِنَاظِرٍ قَمَرٌ تَقَطَّعُ دُونَهُ الْأَوَهَامَ

(1) المستترك: 125.

(2) ديوان أبي نواس: 408.



مَلِكٌ إِذَا عَلِقَتْ يَدَاكَ بِحَبْلِهِ لَا يَعْتَرِيكَ الْبُؤْسُ وَالْإِعْدَامُ

فالصورة الفنية تولدت في قصيدة ابن جبير من خلال مقارنة هذين النصين، ويُعلن الشاعر عن نفسه بصورة صارخة في البيت الذي يقول فيه:

حَتَّى إِذَا رُفِعَ الْحِجَابُ إِذَا لَنَا مَلِكٌ وَقُلْ إِن شِئْتَ بِدَرِّ ثَمَامٍ

فيما يرد هذا المعنى عند أبي نواس في بيتين هما قوله:

رُفِعَ الْحِجَابُ لَنَا فَلَاحَ لِتَأْظِرٍ قَمَرٌ لَقَطَّعَ دُوْنَهُ الْأَوْقَامُ

مَلِكٌ إِذَا عَلِقَتْ يَدَاكَ بِحَبْلِهِ لَا يَعْتَرِيكَ الْبُؤْسُ وَالْإِعْدَامُ

مع ما يظهر من تأثر شاعرنا بالمعنى الذي أورده أبو نواس وأخذه إياه، إلا أنه استطاع أن يكتفه في بيت واحد، وهو مما يحسب له في ذلك، فضلاً عن ذلك فإن ابن جبير شذب الصورة عند أبي نواس وجعلها من غير أن يفقدها وضوحها وجماليتها الباديين في سياق البيت⁽¹⁾.

لم يقف ابن جبير على توظيف الموروث الشعري العربي في رقد مصادره التي يستنبط منها صوره، بل وظف مصادر أخرى رأى فيها تعزيزاً للصورة وتنوعاً لموارده التي تُحدِّد طبيعتها ومدى تأثيرها في النفس. ففي قوله⁽²⁾:

فَلَسْتُ أَرَى إِلَّا قُلُوباً وَالسُّنَا مُخَالِفَةٌ هَذِي لِهَذِي كَوَاثِرُحُ

فَلِلْقَلْبِ عَقْدٌ وَاللِّسَانُ يَنْطِقُهُ يُخَالِفُهُ وَالْفِعْلُ لِلْكَوْلِ فَاضْرَحُ

يوظف ابن جبير قولاً للحسن بن علي (رضي الله عنهما): (ألسنٌ تصف وقلوبٌ تعرف، وأعمالٌ تخالف)⁽³⁾. إذ يظهر القلب واللسان متبارزين، فهم في خلاف تام. فالقلب عاقد النية

(1) تجدر الإشارة إلى أن النقاد العرب تناولوا مسألة التأثر بمفاهيم ومصطلحات مختلفة ما بين (الأخذ) و(السرقة) و(الإتياع). ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: الوساطة بين المتنبي وخصومه: 183 وما بعده، والصناعتين: 196، وما بعدها، وخزانة الأدب: 2/ 373.

(2) ديوانه: 95.

(3) ورد هذا القول منسوباً للحسن بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما) في رحلة العبدري: 98.

على أمرٍ يُخفيه، واللسان ينطق بكلامٍ يحويه، فينجلي ذلك عن تناقضٍ صارخٍ لا يبين إلا بقرينٍ آخر أكثر وضوحاً، وذلك من خلال عملٍ عيانيٍّ يدحضُ قول اللسان ويكشف نية القلب. ومما أفاد منه ابن جبير في تعزيز مصادر الصورة (الآراء الفلسفية)، من ذلك قوله⁽¹⁾:
يَعْتَقِدُونَ الْأُمُورَ دَوْرًا وَالتُّنَاسُ كَالزَّرْعِ وَالْحَصَادِ

وظَّف شاعرنا مقولةً فلسفيةً ذكرها قائلها، وصاغها داخل هذا البيت الشعري جاعلاً منها خللاً فكرياً في هذا الجانب. فيشنُّ على الفلاسفة حملةً هوجاءً مُخطئاً إِيَّاهم في ما يذهبون إليه من معتقدات. واستطاع شاعرنا أن يسطر هذا المفهوم بتمثيل الدور - الذي (هو توقُّف الشيء على ما يتوقَّف عليه)⁽²⁾ - بالتُّناس حينما يتعاقبون جيلاً بعد جيل على نحو توضيحيٍّ بالزرع والحصاد. واستغل ابن جبير أطروحات الفلاسفة، ليقارع هذه الحجَّة، وليبين بطلان تصوُّرهم، إذ إنَّ الغاية أسمى من ذلك، وهي أنَّ الإنسان خليفةُ الله في أرضه، وليس زرعاً ينضجُ فيُحصَد.

من بين مصادر التراث التي يستقي ابن جبير منها صوراً ومشاهدً يُعزِّز بها صورته الشعرية؛ (الأمثال) وما تنطوي عليه من حكمةٍ وتكثيفٍ للمعنى واختصاره.

ففي قصيدته التي قالها في مدح (صلاح الدين الأيوبي)، يستعرض ابن جبير آراءَ فرقةٍ ضالَّةٍ بما تدَّعيه من آراءٍ وشرائع تُخالف بها حقيقة الشريعة الإسلامية الصحيحة، فيفتنُّها بأقواله ويجعل منها سقفاً يُخالف عقل المسلم⁽³⁾.

لا يكتفي ابن جبير بهذا، ولكنه ينقل لنا صورة هؤلاء المهجَّوين إلى مثلٍ يربطهم به، فيجعل صورتهم موحيةً بما هم عليه من آراء. إذ يبيي الشاعر قوله على المثل المعروف: (أشرد

(1) ديوانه: 100.

(2) التعريفات: 86.

(3) ينظر: ديوانه: 126، 127.



من نعام⁽¹⁾. ويعزّز الصورة بما يكتنف هذا المثل من صفات تتعلّق بما يُطلق عليه وما يُضرب به في معنى الجهل والحمق والتغابي، فيحيله وصفاً لهذه الفقرة في صورة من قوله⁽²⁾:

يُقيمُونَ الصَّلَاةَ وَهُمْ فُرَادَى لَقَدْ شَرَدُوا كَمَا شَرَدَ الثَّعَامُ

فيعبّر شاعرنا بذلك عن الصورة التي وصفتها آنفاً من خلال موروث الأمثال.

وفي موضع آخر، يشكو ابن جبير من الزمان فيقول⁽³⁾:

وَأَغْرَبَ مِنْ عَقَاءٍ فِي الدَّهْرِ مُغْرَبٍ أَخُو ثَقَفٍ يَسْقِيكَ صَافِيٍّ وَدُو

نراه يميل إلى مثل آخر، لكن صورته ليست كصورة المثل السابق. إذ يجعله من النادرة ما يصل إلى درجة المستحيل في وصفه لصديق، لا يمكن أن يظهر في علاقة حميمة مع الشاعر، فيكون في حالة من الشكوى والتذمّر ودوامة فقد الخلّ والإلف. وليست هذه الصورة الظاهرة بغريبة عن تشخيص الشاعر، لأنه أولى من غيره بالإحساس بهذا الشكل الغريب والعميق : المتأثر تأثراً شديداً من خلال صورة (عقواء مغرب) التي تُضرب مثلاً في المبالغة والتناهي الواقع في أصولها، وللشيء الذي يُسمع به ولا يرى، فيقال: (أعزُّ من عقواء مغرب)⁽⁴⁾.

وتأسيساً على معنى البيت السابق، يبيّن الشاعر صورة أخرى تبعث في البيت الأول قوة ومضاء في المعنى من خلال البيت الذي يليه، وهو قوله⁽⁵⁾:

يَنْفَسِيكَ صَادِمٌ كُلُّ أَمْرِ ثَرِيدُهُ فَلَيْسَ مَضَاءُ السَّيْفِ إِلَّا بِحَدِّهِ

فلأن الشاعر فرد في هذا المجتمع، لذا يستفرد في ما يواجهه من مشاق ومصاعب، فيرى أن الأولى به أن يكون على استعداد لتحمل ما يعتوره من مصائب.

(1) مجمع الأمثال: 388 / 1.

(2) ديوانه: 128.

(3) المصدر نفسه: 100.

(4) ينظر: جوهرة الأمثال: 2 / 32، وثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي: 450.

(5) ديوانه: 100.



3. الطبيعة:

من المعلوم أن ابن جبير عُرف بالرحالة، وتذكر المصادر التاريخية والجغرافية أنه قام بثلاث رحلات جال فيها في البيئة العربية الإسلامية، وهذا ما جعله متميزاً بزيارة الكثير من الأماكن والوصول إليها والعيش بها، مما يضيف عليه أنه لا يرى بالعين نفسها التي يرى بها إنسان آخر ما يجول في الطبيعة وما يظهر في البيئة، إذ إن له ذاكرةً وعيناً مقارنةً بين مجموع المشاهد التي مرَّ عليها ناظره.

فصورة الطبيعة التي يتطرق لها شاعرنا تختلف عن صورة أخرى يتطرق إليها شاعر آخر، ولكنه ليس له من الرحلة نصيب، مما يترتب علينا أن نكون أكثر تحوطاً واستنفاراً ودقةً في استنباط هذه الصور، آخذين بنظر الاعتبار وصف الرحالة الشاعر، إذ ليست الصورة هنا بسهولة الصورة عند شاعرٍ غير رحالة. فحينما يصف رقعة الإجازة وقد اختلطتها يد مدحوحه يقول⁽¹⁾:

رُسُمُهَا أَمْلَسُهُ مِثْلَهُ نَمَسْتُ زَهَرَ الرُّوضِ كَفَ الْجِهَادِ

ينقل ابن جبير صورة الطبيعة، ولكنه يحيلها رسماً يحتمل الملامح العامة والخاصة، وما تنبؤ عنهما في عين الناظر من جهة زاوية التقاط الصورة والزمن المستغرق لها، والزمن الذي التقطت فيه والمزاج الشخصي.

يشخص ابن جبير صورةً ماديةً يستمد مادتها الأساسية من الطبيعة الزاخرة بحسنها، منمقةً متناسقةً بالسُرِّ الإلهي الذي يحيل الأشياء على مرآةٍ تنعكس في ذات الشاعر، فيخلق منها سرّاً آخر يُبهج البصر بذائقة الشعرية.

ثم يسترسل ابن جبير في وصف هذه الرقعة المشرقة بأنها خُطَّت بحروفٍ نورانيةٍ أبهرت العيون ودخلت القلب فاستقرت في الشغاف، فيقول⁽²⁾:

(1) ديوانه: 96.

(2) المصدر نفسه: 96.



فِي رُقْعَةٍ كَالصَّبُوحِ أَهْدَى لَهَا يَدَ الْمَعَالِي مَسْكٌ لَيْلِ الْمَذَاذِ

إذ لا يكتفي ابن جبير بالنقاط الصورة فحسب، إنما يجعل لها إطاراً يبرزها في عين المشاهد، فيختم على القلب بطابعها المتمثل بـ(يد المعالي)، وجعل لها راحة كراحة المسك بعد زوال ليله القاتم، حتى تصبح أكثر بروزاً ووضوحاً وتركيزاً فيمن يرى ذلك. وهذا يعود إلى عمق أثر هذه الصورة الملتقطة من الشاعر في خياله، إذ جعلها أولى بالتصوير من غيرها من صور الطبيعة.

وفي موضع آخر يقول⁽¹⁾:

لَا حَ بَرَقَ مَوْهَنْ مِنْ أَرْضِكُمْ فَلَعَمْرِي نَاهَا الْعَيْشُ هُنَا

يستثمر ابن جبير مظهراً من مظاهر الطبيعة المحيية إلى نفسه، وقد كرره في أكثر من موضع، فيوليه عناية خاصة في شعره. إذ يمزج البرق الموهن الصادر من أرض المزار (مكة)، فتتحرك عاطفته متزعجة منه رغد العيش، فنراه يرفع صوته وهو يقسم أن العيش والحياة في الأرض التي لاح منها برق الحبيب محمد ﷺ. فالنفس مطمئنة هائلة بما نالت من وصال في المنتقى الذي مرَّ خاطفاً كالبرق في سماء الشوق، فيجعل صورة وميض البرق معياراً ذهنياً يكرس فيه الصورة التي تحول في خاطره من جهة طبيعتها الخاطفة، وعلى الرغم مما تنصف به من خطف لإلّا أنها عميقة بما ترسله من إشارة كفيفة بفقدان هناءة العيش بمكان غير مكة المكرمة.

وفي مواطن أخرى من شعره يوظف ابن جبير مشاهد الطبيعة الحية بما تسبغه من حسن وجمال يغني الصورة التي ينشدها فيقول⁽²⁾:

وَدَمْعٌ عَيْنِي عَلَيَّكُمْ لِأَدْمِغَ الْمِزْنَ جَارِي

قارن ابن جبير في هذا البيت الشعري بين صورتين، صورة دمع عينه، وصورة المطر الجاري الذي شبهه بالدمع، ليجعله صورةً تشترك بوصف واحد هو صورة الدمع بين دموعه

(1) المصدر نفسه: 130.

(2) ديوانه: 103.



المسترسلة بغزارة على (طيبة) البقعة المقدسة والأثيرة إلى نفسه، وبين السحابة المسافة إليها. وهذا دلالة على أن هذه الأرض معروفة بكثرة خيراتها وبركاتها. لكن المفاخرة تكمن في أن دموع الشاعر كانت تجاري دموع المزن، فكأنه أحالها على شكل من أشكال التباري بين دموع الشاعر ودموع المزن، أيهما أسبق بما يحويه، مؤكداً حاله في الشوق والوجد، مازجاً صورة من صور الطبيعة السخية، التي أراد أن يحرز فيها قصب السبق على دموع المزن، ليظهر أنه أكثر عطاءً وأشد حرساً من هطول الغيث على الأرض. فعزز وأكد ما صور من عشق وحُب للمكان المقدس من خلال الصورة التي جسدها في هذا البيت.

المبحث الثاني

الوسائل البيانية التي تُشكّل الصورة

تأتي الوسائل البيانية في مقدّمة المرتكزات التي يعتمد بناء الصورة الشعرية عليها. فهي تبرز أسلوب الشاعر وتُظهر مزاياه وسماته، فتشغّل بذلك مساحةً إبداعيةً كبيرةً تُثير بها أفق المتلقّي وذاكِرتَه، فتنهض بوظيفة الصورة وتُكرّس معناها، وتعمل على استثمار طبيعة المفردات والتركيب التي تضفي تأثيرها على الصورة وتمنحها حيّةً وتفرداً. وأبرز تلك الوسائل البيانية (التشبيه، والاستعارة، والكناية).

1. التشبيه:

يُعَدُّ التشبيه ركناً أساسياً من أركان البلاغة، لِمَا فيه من حسن وجمال يكسو المعاني ويزيدها رونقاً وبهاء، فهو (من أشرف أنواع البلاغة وأعلاها)⁽¹⁾. وعَدَّ المبرّد أكثر كلام العرب تشبيهاً⁽²⁾. وهو (الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى)⁽³⁾، ويعزّز الصورة بما يخلق من مماثلة واشتراك في الدلالة على المعنى وتقويته.

للتشبيه ركنان أساسيان لا غنى له عنهما، وهما: المشبّه والمشبّه به وهما عماد التشبيه، ثم تأتي أداة التشبيه ووجه الشبه ركنين آخرين، إلّا أنّ وجودهما ليس لازماً، لجواز حذفهما أو حذف أحدهما.

(1) الإتيان: 2 / 114.

(2) ينظر: الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرّد: 2 / 79.

(3) الإيضاح: 2 / 328.

تنوعت تقسيمات التشبيه تبعاً لتنوع أركانه⁽¹⁾، والذي يهمننا من تلك التقسيمات ما يؤثر في تشكيل الصورة، وما له من جدوى في تحليلها، وما يتحدّد منها بطبيعة النص الشعري والتجربة الشعرية⁽²⁾.

اعتمد ابن جبير على التشبيه بشكل كبير في بناء الصورة الشعرية، ووظفه لإثرائها بالحياة والحركة المتحصّلة من عقد المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبّه والمشبّه به). ويستثمر التشبيه بأشكال متعدّدة يساير فيها النسق البياني المتطلّب لرسم الصورة ومدى تفاعله معها. ففي قوله يصف سفينة⁽³⁾:

كأنّ بيض نواحيها إذا انتشرت لواء صُبح بَدَا في سَدَقَةِ الغُلَس

يوظّف شاعرنا التشبيه بأركانه الأربعة (المشبّه، المشبّه به، أداة التشبيه، وجه الشبه) في هذا البيت. إذ يشبّه أشرعة السفينة بلواء الصبح الذي تستشف منه صورة متولدة من انبلاج الفجر ولونه، وصدر تشبيهه بالأداة (كأنّ)، وهو ما يسمّى بالتشبيه المرسل المفصل أو (التام)، لذكر أداة التشبيه ووجه الشبه⁽⁴⁾.

تتداخل في هذا البيت صورتان التقطعهما شاعرنا حتى ظهرتا كأنهما مرتبطتين ببعضهما، وهذه العلاقة تأخذ طبيعة العلاقة الجدلية في حركية الأشرعة وانتشارها في الأفق، وبين لواء الصبح الذي ينبج على الأمل الطامح في ما يتطلّع إليه في بشرى الوصول. ثم تتطوّر الصورة ليست بشكلها الواقعي، ولكن تتربّب عليها في ذهن الشاعر صورة أخرى تأخذ وصفاً لونياً ألا وهو اللون الأبيض، الذي يصبح قرينة أعمق في داخل الشاعر، بوصفه لوناً يقرب ما يأمله منه، ويجعله أقرب من الموقع الذي شدّ رحاله إليه. وهذه من خصوصيّة ذاتيّة الشاعر التي تحفزها

(1) لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع ينظر المثل السائر: 1/ 388، والإيضاح: 2/ 335، وجواهر البلاغة: 214، وعلم أساليب البيان، غازي يموت: 98.

(2) ينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير: 286.

(3) ديوانه: 115.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 234، وعلم أساليب البيان: 147.

يصبو إليه. وتتسع الصورة الكلية من خلال التشبيه حتى لا ترى لها إطاراً يوطرها بأبعاد معينة، ولكنها تنفتح في الأفق إلى ما لا نهاية.

وفي موضع آخر يجتزئ ابن جبير ركناً من أركان التشبيه، وهو (وجه الشبه)، فيسمى التشبيه (مرسلاً مجملاً)⁽¹⁾، وذلك في قوله⁽²⁾:

جَبَّ السُّرَى مِنْهَا سَنَامٌ فَقَارَهَا فَكَأَنَّهَا خُلِقَتْ بِغَيْرِ سَنَامٍ

بعد أن يُعبر ابن جبير في الأبيات الأولى لهذه القصيدة عن عزمه وتصميمه للقيام برحلة إلى ممدوحه، يبين شوقه ورغبته في ذلك إلى درجة أنه كفَّ كلَّ المصاعب والمعوقات التي تحول دونه، متطرقاً إلى التعب والنوم وعدم رغبة الآخرين في مشاركته في هذه الرحلة، ومن تعجّله في أمره هذا أنه اشرك راحلته في هذا الوصف، حتى كانت شريكاً يُعبر عن حاله، واصفاً إياها وهي تغدو السير إلى ممدوحه. إذ يوجز مشهداً متحركاً يشترك مع الشاهد السابق في وصف وسائط النقل التي كان الشاعر يمتطيها حينئذ. فنصّر فيه هذه الراحلة التي أخذ السير منها مأخذاً أجاد الشاعر في وصفه، فنقله صورةً محسوسة، فأتى على سنامها ونفذ إلى فقارها، فحوّلها إلى ركوبة ضامرة نشيطة كأنها قدّت من غير السنام. وأوجد ابن جبير علاقةً هيميةً بينه وبين دابّته التي تستوفي طبيعتها الحنينية مع ما يجنُّ إليه الشاعر.

حرّك ابن جبير هذا المشهد بأسلوب جميل استعمل فيه التشبيه صورةً بصورة. فما هو حاصل في صدر البيت من تشبيه، يفضي إلى مشبّه به آل إليه حال المشبّه المتخيل من جرّاء التحول الذي أفضى إليه المسير.

لا يكتفي ابن جبير بهذا الوصف، ولكنه يكرّس - مسترسلاً - وصف الناقة بفرس ضامر رشيق منطلق كسهم خاطف، فنراه يتعجب من السرعة غير المعتادة التي قطعت بها الراحلة كلَّ هذه المسافة فيقول⁽³⁾:

(1) وهو ما ذكرت فيه الأداة، وحذف وجه الشبه. علم أساليب البيان: 150.

(2) المستدرک: 125.

(3) المستدرک: 125.



فأنت كأمثال القسي ضَوَامِرُأ وَلَرُبَّمَا مَرَقْتَ مُرَوِّقَ سِرْهَامِ

وفي موضع آخر وصورة أخرى من صور التشبيه يقول⁽¹⁾:

ذُو بَنَانٍ مِثْلُ شُؤْبُوبٍ⁽²⁾ الْحَيَا وَذَكَامِ كَاشْتِيَالِ الْقَبَسِ

يسترسل ابن جبير في وصف ممدوحه ذاكراً أدبه وخلقه، ومعرجاً على سخائه وكرمه، فمثل بصورة حذف فيها وجه الشبه. إذ استعمل الأداة (مثل) في تشبيه بنان الممدوح بدفعات المطر المتلاحقة، وفي هذا التشبيه صورة جميلة والتفاتة لطيفة من الشاعر، حينما شبه بنان الممدوح بالشؤبوب الذي من معانيه: (المطر يصيب المكان ويخطئ الآخر)⁽³⁾. فإضفاء تخصيص الكرم للممدوح يكرّس عدله وتخيّره لمن هو أهل للنوال، إذ جعل صورة كفّ الممدوح فأحالتها على بنان تحاكي زخات المطر التي تحيي الأرض في إغداقها. وبعد ذلك يلتفت إلى سجيّة أخرى، وهي ذكاؤه المتوقّد حين ماثله بقبس من نور متوهّج، فكان التشبيه (مرسلاً مجعلاً).

في هذا البيت وازن الشاعر بين صورتين أثيرتين لديه، مثلما وازن بين الكلام والقطنة لدى ممدوحه، فجاء بـ(ذو) التي تُقرّ للممدوح امتلاكه سمة الكرم والذكاء المستتير، فيقترب هذا البيت من التمثيل، لُبعد إدراك وجه الشبه المتحصّل من طرفيه، المشبّه والمشبّه به. واستعان الشاعر بمفردة (ذكاء)، للاستفادة من دلالتها الأولى التي هي إيقاد شعلة القبس، وهذا ما يدلّ على توارد المعاني البعيدة في ذاكرة الشاعر، وقدرته على استجلائها وصياغتها بأسلوب بلاغيّ جميل، فلم يها إماماً دقيقاً، في صورة تحيل الفاظها على الصورة التي يستقرّنها الشاعر لنا من خلال شعره.

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره. لسان العرب: مادة (شأب).

(3) لسان العرب: مادة (شأب).



يأتي التشبيه بتقسيماتٍ أخرى باعتبار طرفيه (المشبّه والمشبّه به)، وحال كونهما يُدركان بالحسن أو العقل، وهو تقسيمٌ جميلٌ يفتح أفق الخيال، ويبيّن تفاعل الصورة مع مدركات الحس والعقل. ففي قوله⁽¹⁾:

عَلَّقْتُهُ كَالسَّيْفِ رَاعٍ بَهَاوُهُ لَكِنْ يَغِيرُ جَوَانِحِي لَمْ يُغْمِدِ
عَافُوا الْعَذَارَ بِصَفْحَتَيْهِ وَمَا دَرَوْا أَنَّ الْفِرْنَكَدَ يَزِينُ كُلَّ مُهْتَدِ

أوحى ابن جبير بصورة علاقةٍ من خلال لفظٍ معيّن قدّمه في أوّل البيت، ثم ترك هذه الصورة متخلياً عنها نهائياً إلى صورةٍ أخرى تحول إليها، فاسترسل في مادتها من خلال صورةٍ جديدةٍ تبدو وكأنها لا علاقة لها باللفظ الأوّل، فترمينا في غموضٍ دلاليٍّ يفتح أفقاً غير الأفق الذي يتوخاه في لفظة (علّقته). فيكرّس صورةً معيّنة وهي صورة السيف، وما يترتب عليه من وظيفة قتاليّةٍ وأثرٍ نفسيٍّ (صوري). فتتبعها من خلال الفعل (راع) وهو من الأضداد، فثبت موقفاً بين فيه صورة ما ينجم عن عمل السيف، وهو نفاذه في جسد القتيل.

واستطرد الشاعر مفصلاً في المشبّه به، ليعمّق في ذهن المتلقّي مدى تأثير المشبّه في العلاقة وسعته، وكلٌّ من المشبّه والمشبّه به مما يدرك بالحس.

وقد يأتي التشبيه بحذف أدواته، إذ (إنّ غياب أداة التشبيه يساعد على تقريب الهوة بين طرفي التشبيه، ويعطي للصورة قيمةً جماليّةً أكبر)⁽²⁾. من ذلك قول ابن جبير⁽³⁾:

وَلَا يَأْتِي الْإِنْسَانُ سَكْرَ فَمَسَا ذَاكَتَ لَوَ دَامَ بِالسُّكْرِ

يذمّ الشاعر الولاة ويصف أحوالهم ويشبّه ولايتهم بسكرٍ (قفل) استحوذ على قلوبهم، فراغت عن الحق، فظفّلوا في غيبهم، وهم في دوامة السكر التي هي عينها دوامة السلطة ومباهجها وزينتها وملذّاتها. فمتى ما انتهت ولايته صحا وعاد إلى وعيه، إذ تلاشت نشوة السكر وسطوته.

(1) المستدرک: 123.

(2) الصورة الفنية في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي، محمد أحمد العامري. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية 2003م: 154.

(3) ديوانه: 107.



أجاد شاعرنا بتشبيه جاء به محذوف الأداة، حينما قرن الولاية بالسكر، وهي التي تختمر فيها مفاصد الغواية والناكية. فأتى بمعانٍ مختلفة مركباً صورة الوالي الذي رانت عليه الولاية، ففقلت (سكرت) عقله. ودوام ولايته يجعله الشاعر نتيجة أخرى مآله إلى دوام السكر، فجعلها علاقة تحصل الثانية بسبب حصول الأولى. ولما كانت أداة التشبيه قد حذفت، فهو تشبيه (مؤكد مفصل)⁽¹⁾، ولم يغب عن التشبيه (وجه الشبه) الذي هو دوام السكر، أو المشبه (ولاية الإنسان)، أو المشبه به (سكر). أما طرفا التشبيه فهما مختلفان، فالمشبه (عقلي)، والمشبه به (حسي).

2- الاستعارة:

هي إحدى وسائل البيان، وفرع من فروع المجاز. تنقسم بتشكيف المعاني والألفاظ بما تحويه من أسلوب إيحائي موجز.

تعددت تعريفات الاستعارة لدى البلاغيين لتعكس المنهجية المتبعة في تناول هذا الفن، سواء كانت لغوية أم أدبية أم تاريخية أم بلاغية⁽²⁾. ويمكننا القول: إن الاستعارة (استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي)⁽³⁾.

أما الفرق بينها وبين التشبيه، فيكمن في (أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن خرج الاستعارة خرج العبارة ليست له في أصل اللغة)⁽⁴⁾. ومن جملة محاسنها وبديع صفاتها (أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدّة تزيد قدره ثباتاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإلك لتجد اللفظة

(1) وهو ما حذفت منه الأداة وذكر فيه وجه الشبه. علم أساليب البيان: 152.

(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 342 وما بعدها.

(3) جواهر البلاغة: 264.

(4) النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: 85 - 86.

الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف مفرد، وفضيلة مرموقة، وخلاصة مرموقة⁽¹⁾.

وأركان الاستعارة ثلاثة:

1. المستعار له، وهو المشبه.
2. المستعار منه، وهو المشبه به، وهما طرفا الاستعارة.
3. المستعار، وهو اللفظ المنقول.

تعدد تقسيمات الاستعارة - كما في التشبيه - على أساس تنوع طرفي الاستعارة وما يتمخض عنهما من أشكال مختلفة، لذا سأتبع تلك التقسيمات، وما يؤثر منها في بناء الصورة الاستعارية في شعر ابن جبير.

أدرك شاعرنا ما للاستعارة من (علم كثير ولطائف معانٍ ودقائق فروق)⁽²⁾، فوظفها توظيفاً يعكس قدرته على الإحاطة بجزئياتها، واستيفاء المعنى المطلوب منها في بناء الصورة. ففي قوله⁽³⁾:

أثاروا على الدين الحنفي فتنةً لها نارٌ غي في العقائد تُشعلُ

استعمل ابن جبير الاستعارة (التصريحية)⁽⁴⁾ في مطلب الحث والتحريض. إذ يُذكر أمير المؤمنين (المنصور الموحي) بفداحة الأمر الداهم من الفتنة التي أثارها الفلاسفة على الدين، فيصور هذه الفتنة المحدقة ناراً استعرت وألّت بالعقائد.

فقد استعار صورةً بليغةً أشار فيها إلى الفلاسفة الذين أرادوا السوء بالدين الحنيف. فزواج بين ما هو حقيقي (الدين والعقائد)، وبين ما هو مجازي استعاري - (الفتنة والنار)،

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: 42.

(2) دلائل الإعجاز: 328.

(3) ديوانه: 123.

(4) هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به. علوم البلاغة: 249.

فصور أثر الفتنة على الدين مثل أثر نار الغي التي تأتي على الشيء، فلا تبقى منه إلا رماداً تذروه الرياح.

(ومما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد)⁽¹⁾. ومما يحسب لابن جبر قدرته على جمع استعارتين في بيت واحد، إذ يقول⁽²⁾:

صَادَقَ فِيهِ الْكَرَى جُفُونِي وَبَعْدَكُمْ لِلْجُفُونِ عَادَى

إذ وازن بين استعارتين في أول البيت (صادق)، وآخره (عادى)، متوخياً صورة أرادها أن تكون بهذا الشكل. فتنتقل بين طرفي البيت مبتدأ بالصورة المتحصلة من صدر البيت، وجاعلاً منها النقيض للصورة الاستعارية في عجزه. فتوارد لفظ (الجفون) التي قاست تباريحاً لأهل العقيق فاصبحت بين حالين، الأول هو السهر والأرق المكدب لها، والثاني: ازدياد البعد وفراق الأحبة. إذ استعار شيئاً حقيقياً، وهو (الصدقة)، فأدخلها في تعبير مجازي (كرى الجفون).

أما في استعارته الثانية فقد استعار (العداوة) وأدخلها في تعبير مجازي آخر، رابطاً إياها بالجفون التي هي حقيقة، فظهرت صورة استعارية بديعة مصرح بها. وفي موضع آخر يقول⁽³⁾:

وَوَطَّنْتُ نَفْسِي لِحُكْمِ الْهَوَىٰ عَليّ وَقُلْتُ رَضَيْتُ اخْتِيَارًا

يوزع شاعرنا الأدوار - في هذا البيت - بين حكمين. الأول: حكم هوى رسول الله ﷺ ووجده الكامن في نفس الشاعر، والثاني: الرضا بالاختيار.

فالاستعارة تُفصح أن هواه كان تبعاً لما جاء به النبي ﷺ، لذا لنجده في غبطة لما آل إليه قبول الحكم، الذي توطن في نفسه وسكن إليها، وأصبح خيارها رضاء يشع في خلجات نفسه. وقد

(1) دلائل الإعجاز: 75.

(2) ديوانه: 97.

(3) ديوانه: 105.

وَفَقَّ ابن جبير في استعارة (حكم الهوى) كميزان عدالة، عاذل بين (توطين النفس) و (الرضا بالاختيار).

وعما يحرك ابن جبير ويهز مشاعره ما يتساب الإسلام من غفلة ووقاد يقوي اطماع المتربصين به فيقول⁽¹⁾:

وَكَيْفَ يَلْذُّ لِلْأَجْفَانِ نَوْمٌ وللإسلام جَفْنٌ لَا يَنْتَامُ

يُحَفِّزُ ابن جبير المسلمين باستعارة أخرى يكرّر فيها لفظ (الجفون)، وباستعمال آخر لغرض غير الذي ذكرنا سابقاً، فصرّح بها القول على ما عهدنا عنده في أن يجعل بيته - بشطريه - متعادلاً في دلالة البلاغية ومضامينه الاستعارية.

نفى لثة النوم مُستبعداً إيّاه عن الجفون، حتى يكاد أن يصفه بالاستحالة، وذلك في مطلع البيت، حتى ينتقل إلى الصورة الاستعارية التي تقترن بهذا الحال الأول، وموظفاً الصورة في استعارة جفن لا ينام بسبب الحال الذي وصل إليه الإسلام. فالأجدر بالمسلم ألا يطمئن لحاله في النوم، بل وجب عليه أن يكون يقضاً متحفزاً لكل ما يضر الإسلام، حتى يكون أول المدافعين عنه، وهو أولى بذلك من غيره، لأنه منتسب لهذا الدين الحنيف.

(التجسيم والتجسيد والتشخيص):

تتولد عن الاستعارة علاقات مجازية أخرى، تُفصح عن معانٍ تشّصل ببناء الصورة وارتباطها بالمدركات المحسوسة. وهي تكمن في استنطاق الجمادات وبعث الروح فيها على سبيل التوسع في مدّ الأفق الشعري لدى الشاعر، وتوظيف الخيال بما يوحيه من جمال وإبداع في رسم اللوحة الاستعارية، كونها (من وسائل الإدراك الخيالي)⁽²⁾.

تتجلى تلك العلاقات المجازية بمرتكزات ثلاث هي: (التجسيم، والتشخيص، والتجسيد). غير أن بعض النقاد والباحثين جمع بين التشخيص والتجسيد، ومنهم من جمع بين

(1) المصدر نفسه: 126.

(2) الخيال، مفهوماته ووظائفه، دعاطف جوده نصر: 280.

التجسيم والتجسيد⁽¹⁾. وارتأيت الجمع بين مصطلحي (التشخيص والتجسيد) في ما استقرأته من شعر ابن جبير، لورودهما بشكل متداخل يتعدّ في فكاك أحدهما عن الآخر.

أ - التجسيم:

هو جعل الأشياء المعنوية حسيّة عن طريق إسباغ الحياة عليها، من غير اشتراط بثّ الحركة والروح فيها، وله أثرٌ في تزيين الصورة وجمال المعنى⁽²⁾. ويستثمر ابن جبير التجسيم بشكل جميل، ينبئ عن إدراك عميق لوظيفته في إبراز الصورة وبيان ارتباطها بالتجربة الفنيّة⁽³⁾، إذ يقول⁽⁴⁾:

ألا هل نسيمٌ للرصافي⁽⁵⁾ مُبلغٌ تحييةً مُشتاقٍ يُفتّقها زهراً

يُجسّم ابن جبير المجردات ويحيلها على أشكال أخرى تتضمّن ما يتطلّع إليه من دلالات معيّنة، ولكنّها لا تأتي باللفظ الظاهر الذي يكوّن مجموعه نصّ البيت الشعري، وإنّما يحيله على معانٍ أخرى ترتّب على صورة الحال المُجسّم.

في هذا البيت يستعطف الشاعر نسيم الصبّا بطلبٍ يستوجب فيه حركة النسيم التي تتحمّل واجباً أو مهمّةً يرسلها الشاعر، وذلك بتحيية موصوفةٍ بـ (تحية المشتاق).

لا يكتفي شاعرنا بهذا التجسيم، ولكنّه يحيله على تعبير آخر، فتستحيل فيه صورة (تحية المشتاق) إلى صورةٍ جديدةٍ ليست هي المقصودة بمعدّ ذاتها، وإنّما ما يترتب على ما جُسّم من خلال الصورة، وذلك بلفظ (يُفتّقها زهراً). وليس المقصود تفتّق الزهر، بل ما يترتب على تفتّقه.

(1) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417، 419، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي: 339 - 340.

(2) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417.

(3) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 24.

(4) كثر الكتاب: 1/ 206 - 207.

(5) أبو عبد الله محمد بن غالب الرافئ الأندلسي الرصافي، شاعر الأندلس في أوانه، وأصله من بنسبة. استوطن مالقة واتخذها دار إقامة. كان شاعراً فحلاً ورئيساً للأدباء، يقصده رؤساء الكتاب والشعراء ويأخذون عنه ويسمعون منه. كان عفيفاً وفوراً كثير الصمت ذا سمعة وعقل، وكان رفاةً يعمل يده. توفي سنة ثلاث وسبعين وخمسمائة. ينظر: أدباء مالقة: 68، والمعجب: 376، والمغرب: 2/ 342، ووفيات الأعيان: 4/ 432، 433.

من عطر فوّاح، وهو لا يقتصر على المساحة التي تشغلها هذه الأزهار، إنما يمدّه النسيم بهذا العطر آتى وصل، ومن كان حظه شمه.

ومن مواضعه الأخرى قوله يمدح الأمير (المنصور الموحدي)، حينما تصدّى للفلاسفة الذين رأى فيهم خروجاً عن الإسلام⁽¹⁾:

قَصَدْتَ إِلَى الْإِسْلَامِ تُعَلِّي مَنَارَهُ وَمَقْصِدُكَ الْأَسْنَى لَدَى اللَّهِ يُقْبَلُ

يستثمر ابن جبير مفهوماً معيناً بخصوصية دقيقة مرتبطة بظاهر، وهو السعي إلى إعلاء شأن الإسلام، مجسماً ذلك برمز إسلامي واضح، ألا وهو (المنارة).

لكن هذه الصورة لا يقف الشاعر إزاءها مبهوراً أو عاجزاً عن قراءة هذا التجسيم من وجهه الآخر، بل يحيله على باطن، وهو (مقصد المدوح) - نيته - في هذا العمل. إذ جعله الشاعر في مفاضلة راقية من خلال هذا المقصد بـ (الأسنى) الذي هو الحال الأفضل، مما يستوجب المنصور أن يكون في صورة يقصدها، وهي ابتغاء مرضاة الله وقبوله لما يقوم به، وذلك من خلال لفظي (قصدت) و(مقصدك)، فتجسّمت صورتان في هذا البيت، تقترن إحداها بالأخرى من خلال قراءة متمكنة للشاعر، وظفها في هذا التجسيم الجميل الذي ينبو عن مقدرة عظيمة في التعبير عن مكنون معين، بدا لنا على شكل صور مجسمة.

ب - التشخيص والتجسيد:

يُعرف التشخيص بأنه بث الحياة في الجمادات، وإضفاء الصفات الحية عليها، ومنحها الحركة بشئ مظاهرها⁽²⁾.

أما التجسيد فهو إبراز الأمور المعنوية للحواس على شكل كيانات مادي ملموس⁽³⁾، أو (إسباغ الأنفاس على المعنويات ومظاهر الطبيعة المحسوسة، وإظهارها بهيئة محدّدة ومجسّدة)⁽⁴⁾.

(1) ديوانه: 122.

(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 356، وذو الرمة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د. خالد ناجي السامرائي: 71.

(3) ينظر: البلاغة والتطبيق: 356.

(4) ذو الرمة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير: 80.

استعان ابن جبير بهذين الغرضين البلاغيين لتعزيز الصورة الاستعارية، ومذها بالحيوية والحركة، يقول⁽¹⁾:

أبا عُمران قَدْ خَلَفْتُ قُلُوبِي لَدَيْكَ وَأَنْتَ أَهْلٌ لِلْوَدِيعَةِ
صَحَبْتُ بِكَ الزَّمَانَ أَخًا وَفَاءً فَهَـهُوَ قَدْ تَمَرَّرَ لِلْقَطِيعَةِ

يرتكب الشاعر مراكب بياضية متنوعة، مستغلاً إياها في التعبير عن خلجات نفسه، فينتقل خلالها بأبعاد يسوقها لنا من خلال ألفاظ أبياته الشعرية ودلالاتها التعبيرية، التي تصلح للتحليل كلٌّ في المجال الذي يلائم هذا التوجّه المشار إليه.

في هذين البيتين يتقل شاعرنا من الطبيعة الاستعارية - مطوراً ذلك - إلى شكل من أشكال التشخيص والتجسيد إزاء الغرض الذي تناوله فيهما، وهو يخاطب خُله وصديقه (أبا عمران الزاهد).

يذمّ ابن جبير الزمان ويصوره تصويراً دقيقاً يلائم الحال التي تطرّق إليها. إذ جسّد القلب ودِعةً مؤتمنةً لدى المدوح، بما تحمله من أسرارٍ ألقاها في حوزته، وما تحمله من حبٍّ ووفاء. فهي أمانةٌ حُفِظَتْ لديه، حاضرةٌ بينهما، والغرض من ذلك كلّهُ أن يُدرك صاحبه عظم الأمر وأهميته، وإلزامه بالصدقة التي بينهما.

وفي البيت الثاني شخّص ابن جبير الزمان على شكل نمرٍ، لكنّه أشار إليه إشارةً تُفهم من خلال قرينةٍ سبقت من غير أن يلفظ زمان القطيعة لفظاً صريحاً، في تلميح جميل توخّى فيه حذف لفظ الزمان، حتى يُبعده عن الزمان الأوّل - صحبة الوفاء - فيجعلها حصينةً، في منأى عن أيّ مساسٍ يضرُّ بها.

فالدلالة المترتبة على هذه الاستعارة استعمالها شاعرنا استعمالاً ذكياً ونادراً مُبعداً التشكي عن الصديق، ولكنّه أوعزه إلى الزمان حتى يديم هذا الوفاء، وهذا الصديق الذي هو أولى بالوفاء من غيره، بما يحقّق دوام الصداقة واستمراريتها. واستظهر الشاعر الودّ العظيم الذي

(1) ديوانه: 115.

يجمعهما، وجعله أولى بالاستمرار، على الرغم مما يفعله الزمان خلاف ما عقدوا عليه في نشدان الوذ الصافي.

ومن تحولات صعبة الزمان لدى شاعرنا قوله⁽¹⁾:

صَحِيحُ الزَّمَانِ وَقَابِلُهُ بِصَبْرِ جَمِيلٍ إِذَا الْخَطْبُ تَابَا

يختلف هذا الشاهد - مما يجعله من معنى الصعبة - عما سبقه، إذ يجعل الشاعر الزمان ندًا شخصيًا لذاته، فيُحمّله ما يتحمّله هو حتى يصبح كلاهما في حالٍ واحدةٍ علاقتها الصعبة للزمان. فلتأثيرات التي تلحق بالشاعر ما يضاهاها، أو بعبارةٍ أخرى، إن الآثار التي تبدو في الزمان تجد لها وقعاً مكافئاً في ذات الشاعر.

في هذه الصورة التشخيصية تحول الزمان إلى كائنٍ حيٍّ يفعلُ فعله على الشاعر، إذ إن هذه النقلة في صيرورة الزمان تستحيل إلى صيرورة حالٍ جعلت شاعرنا يعي الدرس من حكمة الزمان وتأثيراته على مصير الإنسان، فيعلّل ذاته تعليلاً يسمو فيه مُترفعاً عن الحال التي آل إليها، فيحيلها نمطاً آخر مجملًا الصبر بالوصف اللفظي (جميل). فصوره على هيئة إنسانٍ رافقه والتقى به وعامله برقي ولين إن هو اغلظ عليه.

في هذه الصورة يبدو الشاعر قد هادن الزمان، حتى وضع نفسه في حالٍ تشبه حال الاستقواء، فيستهض ما لديه من قوى تجلّت بمفاهيمها الإسلامية المحضة، وهي معالجة الأقدار بالصبر الجميل.

لا تتوقف انشالات الصورة في البيت السابق، بل يستمرل الشاعر في ذلك، فينتقلنا إلى صورٍ تجسديةٍ أخرى، كي يستكمل بها المضامين التي كانت أمام ناظره فيقول⁽²⁾:

وَكَمْ رَأَى هَضْمِي فَمَا هَاضَ لِي جَنَاحًا وَلَا قُلُ لِلصَّبْرِ ثَابَا

إذ تحولت الصورة إلى شكلٍ من أشكال الصراع كابده الشاعر، وعلى الرغم من عنفه إلا أنه - في هذا البيت - لا يستكين، إنما يستثمر الصبر فيجعله سبباً يُظهرُ جلدًا عصيًا على الدهر

(1) ديوانه: 93.

(2) ديوانه: 93.

الذي يمسّه بالوحش، فواجهه فلم يقدر على فلّ عزيمته وإرادته التي لا تلين. فجسّد الصبر - أيضاً - بناب وحشٍ مفترسٍ، مقاوماً نوائب الدهر التي استعصى الشاعر عليها، متسلحاً بما يحمله من صبرٍ وجلدٍ.

تتكشف للنّاظر في شعر ابن جبير صلةٌ خفيةً بينه وبين لفظ (الصحة)، وكثرة ورودها في باب الاستعارة، وتحديدًا في موضع التشخيص والتجسيد. ولا شك أن ذلك يرجع لمنزلة الصحة الأثيرة في نفس الشاعر، فحاول أن يُضفي لها بعداً حسيّاً، يُعزّزُ فيها صفتها المعنويّة، فأجاد في ذلك أيما إجادة. من ذلك قوله⁽¹⁾:

يَغْتَرُّ بِالْدهْرِ مَسْرُوراً بِصُحْبَتِهِ وَقَدْ ثَبِيحُنْ أَنَّ الدَّهْرَ يَصْرَعُهُ

يتضح في هذا البيت حالان يكتنفان مفهومين معيّنين بَرَزَا من خلال اللفظ (يغترُّ)، وهو تعبيرٌ عن مستوى معيّن في الحياة، يجهل الطبيعة أو السياق الذي تسير به ومعه الحياة. فهو في ضعفٍ معرفيٍّ - قصر التجربة - من تشخيص ما هو فيه، وهذا يدخل في اعتباراتٍ لم يستطع صاحب الدهر أن يعيها، وبذا كان أقلُّ معرفةً ممّا تتطلبه صحة الدهر. وتبعاً لذلك حوّل الشاعر هذا التشخيص أو الوصف الذي هو مستوى معيّن من الجهل بصروف الحياة؛ حوّلَه بلفظٍ آخر هو (ثَبِيحُنْ)، وهي الحال الثانية لتشخيص صحة الدهر. فترتّب على الأمر الأوّل حالٌ جديدةٌ من الغرور، الذي هو صنو الجهل، انتقلت إلى مستوى الثَبِيحُنْ الذي هو حالٌ يكتنف تجربةً ومعرفةً وخبرةً في أمور الحياة، وما تؤول إليه في نهاية المطاف. فنرى الشاعر يعبر عن تجربةٍ شخصيةٍ استقاها من واقعِهِ، وحوّلها لفظاً شعريّاً من خلال هذا البيت الذي استحوذ على المفهوم المعرفي المشخص في سياق البيت. وبعبارةٍ أخرى؛ لأنّ غدر الزمان هو الذي حثّ الشاعر على تشخيص الزمان برفيقٍ يسايره، إلّا أنّه في نهاية الأمر يُظهرُ وجهه الحقيقي بما فيه من قسوةٍ وخيانةٍ وغدر. ومن جرّاء ذلك يحاول ابن جبير أن يضع نفسه على المحك، إذ إنّ الدهر مفارقٌ لصحبته طال أم قصرت.

(1) المصدر نفسه: 116.



وقد أفلح شاعرنا في رسم الصورة الشخصية التي أبرزت فعل الزمان على مسيرة حياة الإنسان، فهو الهازم لمسرّاته والفاني لذاته.

وفي موضع آخر يقول⁽¹⁾:

وَيَبْتَ الْقُدْسُ يَفْرُقُ كُلَّ يَوْمٍ حِذَاراً أَنْ يُؤَوِّدَ إِلَى الْأَعَاذِي

يُمسكُ الشاعر بتلابيب الصورة مُعبّراً عنها تعبيراً يستوفي ما يصبو إليه، فيستغفر روح الدفاع والتحذّي الكامنة في نفوس المسلمين، ليحيلها استعداداً جمعياً للارتفاع إلى مستوى الحال في التأهب واليقظة في الدفاع عن بيت المقدس. فيضفي عليه صفة الخوف المفرّج الذي يعتري الإنسان، وهذه الخلعة تشخص الخطورة التي لا يراها أحد سوى الشاعر، لذا نراه يصدحُ بقوله محدّراً من أن يأسره الأعداء. فقد اثخنه الجراح في ما سبق من اعتداءات.

إنّ تشكيل الصورة التي تُشخص وتُجسّد، تُصيب ما يرمي إليه الشاعر من تقريبٍ للأفكار المجردة، وجعلها مخلوقاتٍ أو هيئاتٍ قابلةً للتصوّر والمحكاة.

3. الكناية:

يريد المتكلّم من الكناية (إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه...) (2). والكناية إحدى الوسائل البيانيّة التي تُسهّم في بناء الصورة وتعزيز مدلولها بما تحمله من مكنوناتٍ موحيةٍ بالكثيف. إذ يتوخاها الشعراء لما يترّب عليها من علاقةٍ بين اللفظ المُلقى والمعنى المقصود منه، وهذه العلاقة هي ما يُتحصّل ممّا ترمز إليه الكناية.

(1) ديوانه: 99.

(2) دلائل الإعجاز: 66.

في البيت الأول استفهم شاعرنا مستنكراً متابعة الأهواء، بوصفها أهواءً لا تهدي إلى الطريق الصحيح. وعلى الرغم من ذلك إلا أننا لا ننأى عنها، ولكن تنمادى فيها، وهذا التماذي يدخل بوصف آخر أتى به شاعرنا مكثياً بكنائية عن نسبة (خبط عشواء)، مستغلاً معاني ترد على الحفاطر بتعابير جاهزة سبقت، كالقول في المثل: (أخبط من عشواء) أو (يخبط خبط عشواء)، حينما يُطلق على الناقة التي لا تبصر بالليل، فتخبط كل شيء تمر به... أو يقال للذي يُعرض عن الأمر كأنه لم يشعر به، ويضرب كذلك للمتهافت في الشيء⁽¹⁾. وقد قوى ابن جبير المعنى وزاده تأكيداً بالتصريح بدلالة أخرى مضافة تُعمق النسبة في الكناية بذكر (الظلم)، إذ يواصل الظلام سطوته على هذه الأهواء، فلا تعرف صحتها إزاء هذه المواقف. ويتضح من سياق البيت تنزه الشاعر عن ذكر ما كنى عنه صراحة، إذ إن الكناية هي (الوسيلة الوحيدة الملائمة للتعبير عن المعنى، وذلك حيث يكون التعبير الصريح منافياً للذوق، مجافياً لقواعد الأخلاق والأدب...) (2).

أما في البيت الثاني فقد كرس شاعرنا دلالة كناية أخرى، ولكن ليس بالنوع نفسه في البيت الأول، بل تتحول إلى نوع آخر من الكناية، ونرى أن الشاعر بدل أن يسوقها في صدر البيت يحولها إلى عجزه على غير ما عهدنا منه. فكنى عن منهج الإسلام وهدايته في هذا القول، وهو كناية عن (صفة). بل يمكن قراءة الكناية من زاوية أخرى، فتصبح كناية عن (موصوف)، إن أخذنا بالاعتبار ما يقصده الشاعر في الدلالة عن البيت الحرام وما فيه من حرمة. فتتدرج الكناية هاهنا في أول البيت عبر دلالات معينة من خلال ثلاثة أفعال متالية: مُصَدَّرٌ باسم الفعل (رويدك)، الدال على التريث، ومتبوعاً بفعل آخر وهو (جُرت) الذي يعطي معنى التجاوز. وإزاء هذا الموقف المتضمن بالفعلين؛ ينصح الشاعر المخاطب بالعودة والعدول، فيُلقيه في لفظة الفعل (اقتصد) التي تدل على الرشد وإتمام مستلزم العمل، حتى يتم صلاحه وقائده التي لا تخرج عن سبيلها الشرعي (نهج الطريق الأعم)، كما في عجز البيت.

(1) ينظر: جمهرة الأمثال: 1/ 441، وجمع الأمثال: 2/ 414.

(2) التعبير البياني: 133.

وَمَا يُحَسِّبُ لَشَاعِرِنَا تَفَرُّدَهُ فِي مَا يَسُوقُهُ مِنْ مَضَامِينِ بِلَاغِيَّةٍ، تَتَجَسَّدُ فِي قُدْرَتِهِ الْفَائِقَةِ عَلَى اسْتِعْمَالِ الْمَضَامِينِ الْاسْتِعَارِيَّةِ، فَيَحِيلُهَا عَلَى دَلَالَةِ الْكُنَايَةِ، أَوْ يَسْتَعْمِلُهَا فِي دَلَالَةِ اسْتِعَارِيَّةٍ تَتَضَمَّنُ مَعْنَى الْكُنَايَةِ، وَكِلَاهُمَا يَعْبُرُ فِيهِمَا عَنْ حَقِيقَةٍ مَعْيَنَةٍ تَدُورُ فِي خَاطِرِ الشَّاعِرِ، فَنَرَى حَقِيقَةً لَكُنْهَا بِصُورَةٍ جَازٍ.

أَتَى الشَّاعِرُ بِالْكُنَايَةِ فِي مَوَاضِعَ تَتَلَامُ مَعَ حَالِهِ، وَمَا يَنْطَوِي عَلَيْهِ مِنْ ثُبُعَاتٍ لَا تَرُكُنُ نَفْسَهُ إِلَّا بِالْبَالِغَةِ فِي وَصْفِهَا وَبَيَانِ تَأْثِيرِهَا عَلَيْهِ، فَلَمْ يَجِدْ خَيْراً مِنَ الْكُنَايَةِ فِي التَّعْبِيرِ عَنْ حَزْنِهِ وَمُصَابِهِ فِي فَقْدِ ابْنِهِ. إِذْ أَدْرَكَ أَنَّ الْكُنَايَةَ تَزِيدُ الْمَعْنَى إِثْبَاتاً، فَتَجْعَلُهُ أَبْلَغَ وَآكِدَ وَأَشَدَّ⁽¹⁾، وَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ⁽²⁾:

سَلِّ الْلَيْلَ عَنِّي هَلْ أَمِنْتُ إِلَى الْكَرَى فَكَيْفَ وَأَجْفَانِي مَعَ الثُّومِ فِي حَرْبِ
وَقَدْ رَقَّ لِي حَتَّى تُفَرِّى أَدْبِئَهُ وَأَقْبَلَ يَكِينِي بِالْمُجْمَعِ الشُّهْبِ

يَسْأَلُ ابْنُ جَبْرِ مُبْتَدَأَ حَالِهِ بِظَرْفٍ مُقْتَرَنٍ بِدَلَالَةِ الرُّكُونِ إِلَى النَّوْمِ، أَلَا وَهُوَ (الْلَيْلُ)، بِوَصْفِهِ الْجُزْءَ الَّذِي تَخْلُدُ إِلَيْهِ الْبَشَرِيَّةُ بَعْدَ تَعَبٍ فِي النَّهَارِ وَكَذَلِكَ. إِلَّا أَنَّ هَذَا اللَّيْلَ يَتَّجُهُ انْجَاهاً ذَاتِيّاً لَدَى الشَّاعِرِ، فَيَسُوقُهُ إِلَى مَا أَلَمَ بِهِ مِنْ بُعْدٍ عَنِ النَّوْمِ (الْكُرَى). هَذِهِ الصُّورَةُ الْأُولَى الَّتِي عَرَضَهَا الشَّاعِرُ لَنَا وَكَانَتْ لَهَا أَسْبَقِيَّتُهَا الَّتِي تُوَكِّدُ أَهْمِيَّتَهَا فِي عَرَضِ الْحَالِ. وَبَعْدَ ذَلِكَ يَنْتَقِلُ شَاعِرُنَا إِلَى سُؤَالٍ آخَرَ بِالْأَدَاةِ (كَيْفَ)، وَبَدَلَ أَنْ يُوَكِّدَ لَنَا أَرْقَهُ وَبُعْدَهُ عَنِ النَّوْمِ حَتَّى لَا يَجْعَلُهُ يَوْصَفُ أَدْعَاءَ لَدَى الْآخَرِينَ، فَيُمْسِكُ بِقَرِينَةٍ جَدِيدَةٍ غَيْرِ قَرِينَةِ اللَّيْلِ، وَهِيَ مَا ظَهَرَ عَلَى حَالِ الْمُتَكَلِّمِ إِذَا أَخْلَدَ إِلَى نَوْمِهِ فِي انْطِبَاقِ الْجَفْنِ. فَيَجْعَلُ الشَّاعِرُ هَذَا الْجَفْنَ - الَّذِي هُوَ جَفْنُهُ - فِي حَالَةِ حَرْبٍ، مَكْنِياً عَنْ صِفَةٍ تُبَيِّنُ مَوْقِفَهُ الَّذِي آلَ إِلَيْهِ فِي صُورَةِ (الْأَرْقِ)، وَفَقْدَانِ الرَّاحَةِ وَدَوَامَةِ الْحُزْنِ وَالْأَلَمِ عَلَى مَا فَقَدَهُ، بَالِئاً بِصُورَةٍ عَلَى حَكِّ آخَرٍ، هُوَ مَا يَتَوَصَّلُ إِلَيْهِ صَاحِبُ الْجَوَابِ عَمَّا سَأَلَ عَنْهُ شَاعِرُنَا، فَيَتِمُّ ذَلِكَ بِمُحْتَمَلَةٍ تَصْدِيقِ حَالِ ابْنِ جَبْرِ مِنْ خِلَالِ مَا طَرَحَهُ مِنْ قَرَائِنٍ مَعْيَنَةٍ تَدُلُّ عَلَى ذَلِكَ. وَمَنْ صَدَقَ ابْنُ جَبْرِ فِي مَشَاغِرِهِ مَكَّنَ لَدَى الْمُتَلَقِّي تَصْدِيقاً - لَا حَيَادَ عَنْهُ - تَرْتَّبَ عَلَى صَدَقِ

(1) ينظر: دلائل الإعجاز: 69.

(2) المستدرک: 120.

الشاعر. إذ ينتقل شاعرنا من صورة الكناية في هذا البيت إلى صورة أخرى يبنى عليها صورة جديدة مترتبة على الاحتمال الأكبر لصدق مشاعره، وظهر ذلك على شكل آخر، وهو رقة الليل على الرغم مما يحمله من ظلم وظلمة. ولم يكتفِ الشاعر بذلك، بل جعله شاهداً ودليلاً على ما آل إليه هذا الليل، وذلك بإقباله على البكاء لحال ابن جبير من خلال ما تحرّج المنجم الليل الشهب، التي هي كناية جديدة، وكأنها تفتح سواقٍ من أدمع في كناية عن سخونة قرينة، ليست في الشهب فحسب؛ إنما تتحوّل في ذات الشاعر إلى دموع العين. والكنايات هنا تراكم في هذين البيتين، لكن تراكمها ليس من النوع الصارخ الذي يُثقل ذهن المتلقي، بل لأنه يجعلها تُمسّ مساً خفيفاً يليقُ بالحال الذي ظهر بشكل يستوجب الرقة المتبادلة بين الشاعر والليل.

ومن مواطن ورود الكناية في شعر ابن جبير قوله⁽¹⁾:

فَسَلُّوا الْمَشْرِقَةَ واسْتَقْلُوا
بِهَذَا فَوْقَ الْمَسْوُومَةِ الْجِيَادِ

يستعمل ابن جبير الكناية في أوّل البيت، حتى يجعل المخاطب في الحال مباشرة من دون تأخير، لكي يبنى صورةً مشخصة لديه بهذا الوصف الكنافي، وهو (سلّ السيف) الموصوفة بالمشرقية، حتى يجعل هذا الوصف هو الأسبق بالأولوية في حال التهيؤ لحرب أو أي شيء آخر يتطلب سلّ السيف. لا تستقر الصورة التي في صدر البيت على هذا الشكل، بل إن شاعرنا يكمل بناءها إكمالاً تستحقه. إذ لا تكون مقتنة إلا والسيف محمولة بأيدي الفوارس، وهم يمتطون صهوات الجياد. فيكتمل حال الصورة اكتمالاً مستوفياً فيتعرّز مُراد الدلالة في ذهن المتلقي، حتى لا يكون هناك مشهد يناقض هذا المشهد، وبذا تكون أهميته وواجب حصوله قد تمّ. قدّم ابن جبير الكناية في بداية هذا البيت، لحاجته لها على عكس ما كان في كناية البيتين اللذين سبقا هذا الشاهد. فقد أحرّ الكناية بهما، وهو مطلب اعتباري متعلّق بذات الشاعر من جهة، وما يترتب على الآخرين من جهة أخرى.

(1) ديوانه: 99.



المبحث الثالث

أنماط الصورة الحسية

تستمد الصورة فاعليتها وحيويتها مما يحيط بها من مدركات حسية، لها تأثيرها البالغ في تشكيل الصورة وبعث التناسق بين طرفيها الحسي والمعنوي، فضلاً عن إشراك الخيال الذي (يُدعِ صوره ويشكلها من المدرك الحسي)⁽¹⁾.

فالألفاظ المُفعمة بالحس تستثير العواطف، وتوفّر زخماً يمنح الصورة تدفقاً ونشاطاً لما آل إليه التضافر والتمازج بين عنصري الحس والخيال. ثم تأتي قدرة الشاعر وتجربته الشعرية عاملاً مهماً في رصد مواطن التأثير والتفاعل في نفس المتلقي، إذ إنّ الألفاظ الحسية (وسيلة لتحفيز المشاعر، واستثارة الحواس، وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي، لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر، من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية)⁽²⁾. لذا فالصورة الحسية هي (تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة ثانياً، تشكيلاً لأحمته الحواس الخمس...) (3)، ولا يتأتى ذلك إلّا عن طريق هذه الحواس وما تزخر به من أهميّة بالغّة في خلق الصورة ورسم معالمها، لأنّها (النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة... كما إنّ الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبت)⁽⁴⁾. فضلاً عن كونها (الوسائل التي تغلّي ملكة التصور والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها)⁽⁵⁾.

(1) الخيال، مفهوماته ووظائفه: 261.

(2) تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق: 47.

(3) الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، د. عبد الإله الصائغ، بحث منشور في كتاب "الشريف الرضي، دراسات في ذكراه الألفية: 254.

(4) الصورة الفنية معياراً نقدياً: 406.

(5) بناء الصورة الفنية في البيان العربي: 124.

وتأسيساً على ذلك فقد أولى ابن جبير الحواس دوراً فاعلاً في بناء الصورة، وشدّ نسجها، فأتت منسجمة متوافقة مع متطلب الشاعر، ومعبّرة - في الوقت نفسه - عن طواعيتها لما كوّنها لأجله. والصورة الحسية قائمة على صورٍ أخرى، تحمل كل واحدةٍ منها خصوصيةً وجماليةً، ومنها:

1. الصورة السمعية:

لا شك أن للسمع أثراً كبيراً في التكوين البشري، وإلا لما تقدّم ذكره على البصر في القرآن الكريم أبداً، إذ يقول الله (تبارك وتعالى) ﴿وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَرَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ﴾⁽¹⁾. ويتقدّم السمع على البصر أينما ذكرا في سور القرآن⁽²⁾. فالسمع هو أول عضو يؤدي وظيفته في الدنيا، وهو أداة الاستدعاء في الآخرة، وهو الصلة بين الإنسان والدنيا⁽³⁾.

برز حاسة السمع نمطاً مهماً من أنماط الصورة في شعر ابن جبير، ويوظفها توظيفاً جليلاً في عملية التوصيل الشعري، فهي (عماد كلِّ نمو عقليٍّ وأساس كلِّ ثقافة ذهنية)⁽⁴⁾، فضلاً عن ذلك (فإن الشعر فنٌّ سمعيٌّ، وليس فنّاً بصريّاً)⁽⁵⁾، لذا كان لشاعرنا موقفٌ مميّز من السمع وسره في النفس، حتى دعاه ذلك لاتباع مذهب من لم يرَ في سماع الغناء بأساً، وأتى بحججٍ سيقّت بالفاظٍ شعريةٍ في قوله⁽⁶⁾:

زِيَادَةُ حُسْنِ الصُّوْتِ فِي الْخَلْقِ زِينَةٌ يَرُوقُ بِهَا لَحْنُ الْقَرِيضِ الْمُحْبَرِ
وَمَنْ لَمْ يُحَرِّكْهُ السَّمَاعُ يَطْيِيهِ فَذَلِكَ أَعْمَى الْقَلْبِ أَعْمَى التَّصَوُّرِ

(1) سورة المؤمنون: 78.

(2) ينظر: سورة يونس: آية: 31، هود: 20، النحل: 78، الإسراء: 36، السجدة: 9، الملك: 23.

(3) ينظر: معجزة القرآن، الشيخ محمد متولي الشعراوي: 93.

(4) الأصوات اللغوية: 14.

(5) تاريخ الأدب العربي/ العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: 140.

(6) ينظر: القصيدة كاملة في ديوانه: 109.

بعد أن يسوق الشاعر جملةً من الأبيات الشعرية التي تُظهر مجموعةً أصواتٍ تميّزت من غيرها، حتى أخذت صورةً انطبق فيها هذا الصوت - الموصوف فيما بعد لدى الشاعر بد (الجميل) - مع الحال الذي سُمع منه، حتى اتخذ صورةً متطابقةً من جمال الصوت والموقف الذي ظهر من خلال سماعه. بعد ذلك كله؛ ينبري الشاعر للتعبير عن الصوت المسموع، ولكن بخصوصيةٍ أخرى يتخذ فيها صفةً متفردةً، حتى يستحق وصف الصوت الجميل الذي لا يعلمه إلا من كان له دريةٌ ووعيٌ لزاياه. فهذا (السماع) الجميل يستلزم القلب الذي يتحسّس به، حتى يتعد عن عماء بالاشتراك مع عمى (التصور). فيتجسد الصوت بأبعاده المشخصة لدى الشاعر إلى مستوى إدراكٍ شخصيٍّ عميقٍ في قلبه وذنه.

قد يعبر السمع - وإن كان همساً خفيفاً - عن موقفٍ عظيم لا يمكن وصفه إلا عن طريق هذه الحاسة، أو يكون في خفض الصوت امتثالاً لأمرٍ سماويٍّ وحكمٍ شرعيٍّ، وهو ما تجسّد في قول ابن جبير⁽¹⁾:

وَلَا تُظهِرُ الرَّجْدَ إِلَّا أَكْبَامًا وَلَا تُلْفِظُ الْقَوْلَ إِلَّا سِرَارًا

فالشاعر يصوّر لنا لحظةً عظيمةً تأثر بها تأثراً شديداً، ونقل تأثره هذا للمتلقّي في صورةٍ سمعيةٍ مملّئةٍ بالحنّ والعاطفة، وهي صورةٌ قلّ نظيرها لدى الشعراء، إذ يصف حاله وهو في الروضة الشريفة ممثلاً لقوله تعالى: ﴿يُنَادِيَنَّ الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ﴾⁽²⁾، وهو إجلالٌ من الشاعر لمقام النبي ﷺ.

نعلم أنه لا يحصل السمع إلا بالصوت، ولكن الشاعر هنا بدل أن يُسمع صوتاً؛ يظهر بصورةً فنيّةً واضحةً يغيب فيها هذا الصوت، حتى يجعله كتماناً بينه وبين نفسه، فيحصل السماع ولكن في دواخل وجدان الشاعر، فيتجلّى ذلك بصورة (الوجد). أما القول الذي ينطقه فليس جهراً، إنما يكون همساً خفيضاً لا تدركه المسامع إلا ذو الشأن فيُنطق (سراً). فصورة

(1) ديوانه: 105.

(2) سورة الحجرات: 2.

السمع هنا تظهر بشكل آخر جديد يغيب فيه الصوت أولاً ويظهر ثانياً، ولكن بصورة تطابق الحال التي عبر عنها الشاعر بقديسيّة عالية، مصوراً فيها الجو الروحي الذي يصفه لنا، وهو بين يدي رسول الله ﷺ.

2. الصورة البصريّة:

(هي نتاج تعاون فيه كل الحواس وكل الملكات، وأنها بمثابة الإلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر ومشاهداته وتأملاته ومعاناته، إلى جانب قوّة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره)⁽¹⁾.

تبدو الصورة البصريّة حاضرة في شعر ابن جبير، إذ تستوعب مشاهداته وتعبر عن قدراته الفذة والمتنوعة في رصد التفاصيل ونقلها بصدق وأمانة ثلامس الواقع وتماهى معه، وتبرز القصيدة التي قالها وقد شارف المدينة المنورة، شاهداً على توظيف الحواس بشكل جميل، يصور تأثر الشاعر ومحاولة إشراك المتلقي عواطفه وأحاسيسه فأجاد في ذلك. إذ يقول⁽²⁾:

بَشَائِرُ صَبِيحِ السُّرَى أَذُنْتُ بِأَنَّ الْحَيِيبَ تُذْأَنِي مَسَرَّارَا

يُجسّد ابن جبير مشهداً بصرياً في صدر البيت، يستمدُّ صورته من تهاليل انبشاق صبح رسم في خاطره صورة المأمول زيارته، يخطئ تقاربت وتدانت حتى أذنت بيده الوصول للحبيب المصطفى ﷺ.

أنارت هذه الصورة البصرية في ذاكرة الشاعر يقيناً راسخاً بزيارة الحبيب ﷺ، فاشعلت الوجد في خاطره، وعمقت شغفه بهذه الرؤية اليقينية المستجلاة من بوارد (صبح السرى). وقد أبدع الشاعر في المزاجية بين ما هو متأمل زيارة الحبيب ﷺ وما هو بصري (حدسي) يستحيل إلى (بشائر الصبح)، واعتمد هذه الثنائية في تشكيل أبعاد الصورة وإلقائها ومأضة في ذهن المتلقي،

(1) الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع: 99.

(2) ديوانه: 104.

لتشكّل انطباعاً بواقعية حصول الزيارة واكتمالها، ثم يسترسل في وصف هذا المشهد الجليل، ويبدع تصوير الجو الروحي بما أفرد له من ألفاظ توحى بهيبة الموقف وعظمته، فيقول⁽¹⁾:

فَمَا نُرْسِلُ اللَّحْظَ إِلَّا اخْتِلَاسًا وَلَا نَرْفَعُ الطَّرْفَ إِلَّا انكِسَارًا

إذ يستثمر ابن جبير الصورة البصرية من خلال شكلين متناظرين في الصدر والعجز، عن طريق (اللحظ) المستثنى بالاختلاس، و(الطرف) المستثنى بالانكسار. هذه الصورة المنطبقة تمام الانطباق في ذهن الشاعر، تجسّد شعيرة روحية عند التشوّق لزيارة النبي ﷺ، ممّا يجعل هذا المشهد فياضاً يكتنف المزار في خشوع وإجلال يهزّ كيانه. ويظهر ذلك جلياً حينما استبعد الشاعر البصر واستعمل الجزء من اللحظ والطرف. وهي صورة بدیعة وظّف شاعرنا إحدى الحواس في تفعيلها وإعطاء المشهد أهمية وتأثيراً.

تنوّع رؤى الشاعر للصورة البصرية وما تعكسه من إيماءات ودلالات لا تتوقف على شكل من الأشكال، بل يستقيها من عدة مواقف وتصوّرات، يلجأ فيها إلى المزاوجة بين الطبيعة والعواطف الوجدانية (الذاتية)، عن طريق التأثير والتفاعل المتبادل ما بين الطبيعة والحاسة. من ذلك قوله⁽²⁾:

فَلَوْ نَرَى طَلًّا نَرْجِسِيهِ يَنْهَـلُ فِي وَرْدٍ صَفْحَتَيْهِ

أَبْصَرْتُ ذُرّاً عَلَى عَقِيْقَتِي مِنْ دَمْعِهِ فَوْقَ وَجْهَتَيْهِ

يصف ابن جبير جارية تركها بغرناطة وهو يشدّ رحاله للسفر، ويذكر حالها وهي تودّعه، وكيف برّح الشوق بها حزناً لفراقه، وتندرج الصورة البصرية في هذين البيتين من خلال علاقة حاسة البصر بوساطة الفعل (ترى)، وهو يجسّد صورة الترجس الذي يتدفّق على وجنتي الجارية، فيستحيل في ذهن الشاعر إلى صورة، ترتقي بالحاسة من خلال الفعل (أبصرت)، فأنتى بصورتين؛ الأولى: حال تلك العيون النرجسية، وهي تذرف الدمع على خدود كالورد المتفتح،

(1) المصدر نفسه: 105.

(2) ديوانه: 133.



ثم يعقبها بصورة أخرى تحاكي الصورة الأولى في شكلها، فدموع الجارية كالدرّ المتساقط على العقيق المائل لوجتها، فيواسي نفسه بتصوير ما حلّ بالحبيبة، فهو انعكاسٌ نفسيّ لم به، فاستقراه على وجهها الباكي من خلال فراق مؤلم كابده الحبيبان.

3. الصورة الشمية:

هي التي تعتمد على الروائح - طيبها وكريهها - في نقل الصورة وبيان تأثيرها في المتلقي، بماثيره من إحساس يتغيّر تبعاً لتغيّر الغرض الذي رصدت لأجله حاسة الشم. لم تأت الصورة الشمية تقليدية في شعر ابن جبير، بل حاول أن يضيف عليها سمة مميزة تبعث في النفس انفعالاً ينسجم مع طبيعة الحاسة وتحولاتها داخل سياق البيت الشعري، في قوله⁽¹⁾:

يُزْهِى عَلَى الرُّوضِ غِبُّ الْحَيَا بِمَا حَازَ مِنْ ذِكْرِكَ الْعَاطِرِ

يشير الشاعر في مطلع البيت إلى ما ترسله حاسة الشم، وذلك من غير أن ينطقها بمرادف الشم، فيجعل هذا الإرسال درجة مقارنة في الذاكرة. إذ عزز القول بصورة فنية أخرى تماسك بناؤها، في إشارة إلى الممدوح (صلاح الدين الأيوبي)، فأحال الشم الحسي (يُزْهِى عَلَى الرُّوضِ) على المعنوي (ذكرك العاطر)، فجعله فواحاً بالعطر، بلفظ واضح مخصوص، حتى يكاد أن يشم لكن من غير أن يكون له عطر كالذي تشمه الحاسة، حتى جعلها تُزْهِى عَلَى الرُّوضِ، فيتواصل زهوها عقب الحياة. وهنا توظيف الحاسة وفعاليتها فاقت زمن الشاعر، لأن عطر هذا الممدوح - صلاح الدين الأيوبي - سيقى فواحاً عبر الأزمان.

وفي موضع آخر يقول⁽²⁾:

لَمَّا وَجَدْتُ قَتَاءَ ذَارِي عَاطِرٍ أَيْقَنْتُ أَلَّكَ قَدْ وَطِئْتَ ثَرَاهُ

(1) ديوانه: 113.

(2) المصدر نفسه: 132.



يستدلُّ ابن جبير من خلال صورةٍ شميّةٍ مفادها أنَّ عطرَ من زاره حالٌّ في فناء داره. فهو عطرٌ خاصٌّ يرافقه ويُعرف به، لذا بات اليقين ثابتاً أنَّ الزيارة تَمَّت من خلال صورة أثر الوطء على الثرى. إذ توسَّل ابن جبير بصورتين، بنى الثانية مرتبطةً بالأولى حتى انبهرَ بها، ليعزِّزَ ما يصبو إليه، وهاتان الصورتان هُما، الحضور وما يتبعه من الزائر وعطره. فأجاد مبدعاً بإيجاز جميل أغناه بدلالاتٍ مرصودةٌ في بناء البيت بأسلوبٍ فني راقٍ.

ومن تحولات الصورة الشميّة لدى شاعرنا، تأتي بعض أبياته مقرونةً بحاسةٍ أخرى متعلّبةٍ لإتمام المعنى وتأكيده. من ذلك قوله⁽¹⁾:

فَمَمَّا لَيْلُهُ نَزَّهَى الشُّمُولُ بِطَيِّبِهَا وَمَا خِلْتُ أَنَّ الرَّاحَ بِالرَّاحِ تُعْجَبُ

حرَّك الشاعر ريح الشُّمُول، ولكنَّها ليست محض الشمول فحسب، إذ مزجها بما تُزهي به من عطر الشماثل حتى صارت لديه صورةٌ ندرت، فاستغريها من حصول، وتماسكت الصورتان حتى صارتا صنوًّا، فأحالهما الشاعر - بنفي عهده - بأنَّ الراح بالراح يتماهيان حتى لا انفكاك بينهما. وبذا نلحظُ قدرة الشاعر في رصد تحولات حاسة الشَّم من صورتها الأولى إلى صورةٍ أخرى، تتجلَّى بعمقٍ أثيرٍ إلى نفس الشاعر. إذ لا يكتفي بالشَّم، ولكن بما يحيل عليه الشَّم من تحريك خفايا نفسه، من خلال قرائن يدركها الشاعر، في حين تغيب عن قدرة الآخرين في التشخيص.

(1) المستدرك: 119.



4. الصورة الذوقية:

تقوم هذه الصورة على أساس الذوق الذي هو (حاسة إدراكية تُمكن المرء من التعرف على طبيعة المحسوسات، والتمييز بينها، والحكم عليها من حيث الصحة أو الفساد، الحلاوة أو المرارة وما إلى ذلك. والعضو المنوط بهذه العملية هو اللسان)⁽¹⁾.

يلتقط ابن جبير هذه الحاسة فيوظفها توظيفاً متقناً يظهر فيه مدى فاعليتها في نقل أحاسيسه للمتلقى، فضلاً عن بيان قدرته في تنويع الأنماط الحسية للصورة، واستكمالاً لعناصرها البنائية، من ذلك قوله⁽²⁾:

وَهَلْ تُعَوِّدُنْ أَيَّامَ رَشَفْتُ بِهَا سُلَاقَةَ الْعَيْشِ أَحْلَى مِنْ جَنَى اللَّعْسِ⁽³⁾

يستذكر الشاعر أياماً بقيت عالقَةً في ذهنه، وتركت أثرها الذي لا يُمحى حتى استنطقها عن طريق صورة ذوقية من خلال الفعل (رَشَفْتُ).

وكعادة الشاعر في استئثار الخواص لا يستعملها بطريقتها الوظيفية المحضة كحاسة، ولكنه ينقلها بتحويلات معينة خاصة به، حتى يحيل هذا التحوّل على معنى يتبناه فيما بعد في مجرى القول، بتوصيف جديد على الصورة يكرّسها اعتباراً حادّ أقوى من بقية الاعتبارات التي تُردّ على الخاطر، وهي ما يعلق في ذهن الشاعر أكثر من غيره ممّا يَرُدّ في البال (أحلى من جنى اللعس). فتواصل الصورة الجميلة دورها في ذهن الشاعر حتى بعد مرور هذا الزمن الطويل، من غير أن يرى عليها أثر من نسيان أو غيره.

(1) معجم مصطلحات علم الشعر العربي: 67 - 68.

(2) ديوانه: 115.

(3) اللعس: سواد اللثة والشفة، وقيل: اللعس واللعة سواد يعلو شفة المرأة البيضاء؛ وقيل هو سواد في حمرة.

لسان العرب: مادة (لعس).

وفي موضع آخر يهتئ الشاعر حجاجاً اجتمع بهم في مكة، فاهتاج شوقاً إليهم، فأنشد قصيدة، منها قوله⁽¹⁾:

عَلَّمَا نَلْقَى خِيَالاً مِنْكُمْ بَلَدِيذِ الذِّكْرِ وَهَنَاءَ عَلَّمَا

تنوعت الصورة الدوقية حتى تعددت أشكالها، فساقتها الشاعر في قنوات دلالية معنوية ثومض بصورة تتشكل متبوعة بأخرى تلحق بها، إذ يسترضي الشاعر فيها نفسه مقتنعاً تمام القناعة بصورة دوقية نادرة لا تحظر على بال إلا من عاشها وتذوق مذاقها الأثير، فتركت فيه اثرها العميق، حتى أصبح يقنع منها بأقل القليل، لأنها تصبح بلسمه وشفاهه. فأوردها صورة جميلة تبناها من خلال الفاظ معينة تدرك إدراكاً دقيقاً يعني عما لا يتحصل من الأمر.

وفي مواطن أخرى من شعره، ينشئ ابن جبير صورة سهلة تدرك بلا عناء من خلال قرائن واضحة في الدوق الإنساني، وقبوله لِمَا يرضاه ولِمَا لا يرضاه من ذوق، معززاً ذلك بالحكمة وما فيها من صلة لطيفة مع الذوق، وكلاهما لا يحصل إلا بالتجربة فيقول⁽²⁾:

النَّاسُ مِثْلُ ظُرُوفٍ حَشَوْهَا صَبْرٌ⁽³⁾ وَقُوقُ أَفْوَاهِهَا شَيْءٌ مِنَ الْعَسَلِ

تَعُرُّ ذَائِقُهَا حَتَّى إِذَا انْكَشَفَتْ لَمْ تَبَيِّنْ مَا تُحْوِيهِ مِنْ زُغَلٍ

إذ يمسك الشاعر القول بمنطوق لفظي يخضع السامع أو المتلقي لتجربة وقع فيها الشاعر، فكانت هذه الحكمة التي أردف القول بعدها بمتعلق ذوقي متعارف عليه اجتماعياً يكرس صورة وجب على من يسمع هذا البيت أن يكون على بينة وأناة في ما يشاهده ويعاينه من مشاهد الحياة، فيتعجل أمراً يغرته به صورته، كمذاق العسل ولكن حقيقة صبر علقم.

(1) ديوانه: 129.

(2) المصدر نفسه: 124.

(3) الصبر: عصارة شجر مر. لسان العرب: مادة (صبر).



5. الصورة اللمسية:

هي الصورة التي تعتمد النعومة والخشونة والرطوبة واللين والصلابة والحرارة والبرودة والخفة والثقيل وغيرها مما يُدرك باللمس⁽¹⁾. إلا أن ابن جبير أتى بصور جديدة لا تقف على ما تحسسه الأصابع، لتقلبه بصورة مباشرة، بل يستحيلُ اللمس لدى شاعرنا لمساً غير عادي متعارف عليه، فيأخذ منطقاً شعرياً له متعلقٌ يشير به من قريب أو بعيد إلى صورة اللمس. إذ يفتح أفقاً مهيئاً لاستقبال صورٍ لفظيةٍ تكررُ طبيعةً لسميةً، ولكن بمنطوقيةٍ امتاز بها ابن جبير، فرعاها بآلياتٍ تُحسبُ له ولا نرى لها ما يُماثلها من صور اللمس لدى شعراء آخرين غيره، فينقلنا عبر أجواء أدركها بنفسه، فساقها لنا صوراً معبرةً عما يختلج في نفسه. من ذلك قوله⁽²⁾:

وَلَوْلَا مَهَابَتُهُ فِي النَّفْسِ لَكُنَّا الْكُرَى وَالتَّزْمَنَّا الْجِدَارَا

يبنى الشاعر بناءً تحتياً بصورة واضحة المعاني عبر عنها في مطلع البيت، ليجعلها مسوغاً لصورة بناها عليه نافياً فيها مطلب حصول اللمس (لمهابة في النفوس)، فتستحيل قداسة الموضع في صورته الذهنية لدى الشاعر إلى شكلٍ يهابُ فيه حتى اللمس بلفظ (لَكُنَّا الْكُرَى وَالتَّزْمَنَّا الْجِدَارَا)، فيكتمل البناء الأول المشار إليه إلى ما آلت إليه الصورة النهائية. وفي موضع آخر يقول⁽³⁾:

وَطَلَبْتُ لِلتَّقْيِيلِ فِيهِ مَوْضِعاً فَإِذَا الْحَيَا النُّهْلُ قَدْ عَقَا

يصور ابن جبير رغبةً استحوذت عليه في طلب التقييل فأحالها في نفسه تحولاً جميلاً مبنياً على الصورة الأولى التي لم تحصل، ولكنها كانت ذات أثر عميق تجلّى في صورة جديدة مبتكرة، تمثلت بمنع قاهر في حصول صورة التقييل. وهذا المانع يعزّز حاجة أعمق من حاجة التقييل في

(1) ينظر: شرح التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 63.

(2) ديوانه: 105.

(3) ديوانه: 132.

ذات الشاعر، أي إن استحالة حصول التقييل لم يرجع حصولاً ما هو أشدُّ أثراً منه في نفسه، وهذا من دواخل الشاعر التي لها طبيعة الغموض، وربما عصية التشخيص. لا يكتفي شاعرنا بهذه الصورة، بل يردفها بأخرى يستكمل بها المعنى ويؤكد فيقول⁽¹⁾:

لَمْ يَبْقَ مِنْ أَثَرِ لِيُوطِيكَ فِي الثَّرَى فَجَعَلْتُ اللَّثْمَ حَيْثُ نَمَّ شَذَاهُ
ويستعين بعنصرٍ حسيٍّ يُخاطب من خلاله زائره الذي غاب عن الموضوع بعد أن حلَّ فيه، ولكنه أينع وأزهر وفاح عطر شذاه، إلا أن الشاعر يتحقق من الأثر ويدركه بالتقييل الذي وافق الشذى المتوطن في المكان.

يرسم ابن جبير صورةً بناها بتركيب متداخل جميل. إذ جاء بصورة حسيّة مركبة تشترك فيها ثلاث حواسٍ حتى يُنجز فيها المضمون الدلالي لها. ويتجلى اللمس واضعاً في أول البيت (وطء الثرى) حتى يمتد متشكلاً بصورة رُكبت على الأولى (اللثم). ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد، بل استمرّ بناؤه الشعري فاستغلَّ فيه صورة شمية (نمَّ شذاه). فيكتمل بناء البيت عند الصورة الأخيرة مشتملاً على ما طوَّعه الشاعر من لفظ مناسب لتشكيل الصورة النهائية.

(1) المصدر نفسه: 132.

الخاتمة

بعد اكتمال الدراسة وتمام فصولها، يمكن أن نخرج بجملة من النتائج، وكان أبرزها:

1. استعمل ابن جبير (الثاني عشر) مجراً ثم تناولها من ناحية البحر التام والمجزوء وما يتصل بها من زخافات وعلل. وقد شخصت بشواهد شعرية غرضت على نحو مفصل، وكانت للشاعر مقدرة واهتمام بتداعيات الحروف ودلالاتها.
2. كان للقافية ما يخصها عند ابن جبير بنوعها: المطلقة والمقيدة، وعلاقة حرف الروي بطبيعة الغرض الشعري الذي جاءت به القصيدة وارتباطهما بالوزن. وكان الشاعر قديراً في مناسبه بين البحر والغرض. وقد يتجاوز هذا الأمر إلى القافية، التي تظهر انسجاماً وتطابقاً بينها وبين البحر والغرض.
3. استعمل الشاعر الجناس والتكرار وردّ الأعجاز على الصدور وغيرها من الفنون البلاغية والمظاهر الإيقاعية؛ استعمالاً يكسب المعنى ميزة وتفرداً، ويظهر مهارة الشاعر وقدرته على التصرف بمعاني الشعر وفنونه المتنوعة. ومن أبرز استعمالات الشاعر لهذه الفنون البلاغية (الجناس)، إذ نظم على كثير من أنواعه حتى يمكن القول إنه استوفاهما جميعها، وله نظم بلزوم ما لا يلزم. وقد أفاد الشاعر من تمكّنه في اللغة حتى يلحظ تطابق صوتي من خلال الحروف والحركات، وذبذبات تنغيما مع ما قصده الشاعر في نظمه، وذلك باستعماله لبقية الفنون البديعية. ولم يكتف بذلك، إنما زاوج بينها وبين جوانب عروضية كالترصيع والتدوير والتقسيمات الإيقاعية، حتى يخلق منها انسجاماً خاصاً يعزّز دلالة القصيدة فيحسب كخصيصته في شعره لا يمكن تجاهلها.
4. وظّف الشاعر أساليب الاستفهام والأمر والتداء وغيرها توظيفاً يظهر تمكّنه من أدواته الشعرية لدى مواءمته بين الأغراض والأساليب. وقد أغنى هذه الصيغ بمستويات دلالية تفهم من سياق الكلام، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر. واستعمل التقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والاعتراض. وقد تجلّت قدرة الشاعر وتمكّنه في استثمار



- هذه العوامل للحصول على الدلالة المقصودة، فمزج بين ما أصله نحوي يدخل في دلالة بلاغية وظفها في معين شعري سليم.
5. ورد في شعر ابن جبير أربعة أبيات مفردة، وهي توحى بصورة معينة تستكمل جوانبها الشكلية والدلالية من خلال صدر البيت وعجزه، إذ يستحيل إلى صورة كاملة منسجمة الجوانب ومستوفية المعنى المراد منها.
6. تعدّ التفتة أكثر الأشكال الشعرية التي جاء بها شعر ابن جبير، وأثسّمت بأغراض مختلفة وأوزان متنوعة، فساير الشاعر ما كان سافداً ومشهوراً من فنون القول في الشعر الأندلسي. وتبدو لغة التفتة سهلة سلسلة المفردات. وقد شكّلت وحدة موضوعية في بيتين متماسكين في معانيهما، حتى لا يمكن فكّك أحدهما عن الآخر. أمّا المقطوعة فاثسّمت بمعالجتها لغرض شعري واحد ضمن أبياتها المحدّدة ومساحتها البنائية التي لا تتسع لأكثر من ذلك. ويسير بناء القصيدة في شعر ابن جبير على وفق تتابع وتسلسل منطقيين عبر تركيبة تمجّدت بالطلع والمقدمة فحسن التخلّص والعرض ثم الانتهاء. وجاء هذا الشكل الشعري مستوفياً لكلّ مكونات القصيدة وعناصرها، كوحدة بنائية كبرى قابلة للرصد والتحليل وإظهار إبداع الشاعر وسماته الفنية في أجلى صورها. وقد أجاد الشاعر في مطالع قصائده إجادة عالية المستوى، وأظهر قدرة كبيرة في التعبير بمفتتح كلام مناسب لما سيؤول إليه المطلع في بقية أجزاء القصيدة. وقد تمكّن من المواءمة بين المقدمة والمطلع وغرض القصيدة، وذلك ليسدّ ذهن المتلقّي ويشدّ انتباهه لما يلقى إليه. وقد أولى ابن جبير الانتهاء عناية بارزة وتخيّر له ألفاظاً جزلة رشيقة أوحى بتمكّنه وإبداعه وإحسانه في هذا الجزء من الكلام. ويُلحظ في خواتيم قصائده تسلسلاً يتدرّجت فيه أجزاء القصيدة بدءاً بالمطلع والمقدمة فحسن التخلّص والعرض ثم الانتهاء، ليجعلها نتيجة حتمية لما ابتدأ به، ولما آل إليه هذا الانتهاء.
7. كانت لمصادر الصورة أهميتها في النص الشعري عند ابن جبير، إذ تجلّت بثلاثة روافد رئيسية، كان للقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة شرف الصدارة فيها، لِمَا اُثسّم به الشاعر من شخصية إسلامية وثقافة دينية. ثم تلاها التراث الأدبي الذي نهل منه



الشاعر. وكان للطبيعة دورٌ بارزٌ في شعره، لأنه رحالةٌ قام برحلاتٍ ثلاثٍ في البشة العربية الإسلامية، فزار كثيراً من الأماكن شكّلت مشاهد رائعة في مخيلته، لذا كان مبدعاً أيّما إبداعٍ في تشكيل الصورة من عناصر الطبيعة.

8. اعتمد الشاعر على التشبيه في بناء الصورة بشكلٍ كبير، ووظّف لإثرائها بالحبرية والحركة المتحصّلة من عقد المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبّه والمشبّه به). أمّا الاستعارة فوظّفها توظيفاً يعكس قدرته على الإحاطة بمجزياتها، واستيفاء المعنى المتطلّب منها في بناء الصورة. وتوخّى الشاعر الكناية لما يترسّب عليها من علاقةٍ بين اللفظ المُلقى والمعنى المقصود منه، وذلك لرفد الصورة في شعره، فهي أدعى لإعمال الذهن واستنفار الفكر.

9. أولى ابن جبير الحواس دوراً فاعلاً في بناء الصورة وشدّ نسيجها، فأتت منسجمةً، متوافقةً مع متطلّب الشاعر، وبرزت حاسة السمع غمطاً مميّزاً في بناء الصورة لديه، بوصفها جهازاً وظيفياً استغلّه الشاعر بوظيفتين؛ صورة السمع بمحققة صوتية، وصورة في السمع بغياب الصوت. وقد يستغلّ ذلك كوجهي مقارنةٍ لظهور الصوت وغيابه، حتى يجعله في بعض الحالات تعبيراً عن قدسيةٍ عاليةٍ، مصوراً فيها الجوّ الروحي الذي يهيمن عليه. وانمازت الصورة البصرية بثبوت حقيقةٍ عيانيةٍ في ذاكرة الشاعر، وقد لجأ فيها إلى المزاوجة بين الطبيعة والعواطف الوجدانية، عن طريق التائر والتفاعل المتبادل ما بين الطبيعة والحاسة.

ولم تكن الصورة الشّميّة تقليديةً عند ابن جبير، بل حاول أن يضفي عليها صفةً مميّزةً تبعث في النفس انفعالاً ينسجم مع طبيعة الحاسة وتحولاتها داخل البيت الشعري، فلا يكتفي بالشّم، ولكن بما يحيل عليه من تحريك خفايا نفسه بقرائن يدركها الشاعر، في حين تغيب عن قدرة الآخرين في التشخيص. وقد أتى الشاعر بصورٍ لمسيةٍ جديدةٍ لا تقف على ما تحسّسه الأصابع، لتنتقل بصورةٍ مباشرة، بل يستحيل اللمس لمساً غير معتادٍ، فيأخذ منظوقاً شعرياً يشير إليه من قريبٍ أو بعيدٍ إلى صورة اللمس التي لا نرى ما يماثلها لدى شعراء آخرين غيره.

استجابت لغة الشاعر طيعةً لتطبيقات العنوانات التي درسها الباحث فيها، فأبرزت شخصه وشاعريته.

إزاء ذلك يمكن القول: إن ابن جبير ذو شخصية أدبية متميزة ظهرت واضحةً خلال هذه الدراسة، وبذا يتبوأ مكانه اللائق بين شعراء العربية، ولاسيما العصر الأندلسي الذي كانت له بداية، وانتهى بنهاية الحكم العربي الإسلامي، ولم ينته تراثه الأدبي والفكري، وبقي متواصلاً حتى عصرنا هذا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على نبيه الأمين، وعلى آله وأصحابه أجمعين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

(١)

1. أبحاث في الشعر العربي، د.يونس أحمد السامرائي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد/ بيت الحكمة - 1989م.
2. الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، تحقيق: سعيد المنذوب، دار الفكر/ لبنان - ط1/ 1996م.
3. الإحاطة في أخبار غرناطة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد المعروف بلسان الدين بن الخطيب (776هـ)، شرحه وضبطه وقدم له: د.يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 2003م.
4. الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د.منجد مصطفى بهجت، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل - 1987م.
5. أدب الرحلات، د.حسين محمد فهمي، سلسلة عالم المعرفة/ مطبعة الرسالة - الكويت/ 1989م.
6. أدب الرحلات عند العرب في المشرق/ نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثامن الهجري، علي محسن عيسى مال الله، مطبعة الإرشاد/ بغداد - 1978م.
7. أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، أحمد أبو سعد، منشورات دار الشرق الجديد/ بيروت - ط1/ 1961م.
8. أدب الكاتب، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (276هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر/ ط4/ 1963م.
9. أدباء مالقة، أبو بكر محمد بن محمد بن علي ابن خميس المالقي (ت. بعد سنة 639هـ)، حققه وقدم له: د.صلاح جزار، دار الرشيد/ عمان، ومؤسسة الرسالة/ بيروت/ ط1/ 1999م.

10. الأرض اليباب/ الشاعر والقصيدة، ت. س. إليوت، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت - ط1/ 1980م.
11. الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخالجي بمصر/ ط2/ 1979م.
12. أسرار البلاغة، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (471هـ)، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة - ودار المدني/ جدة - ط1/ 1991م.
13. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة/ ط3/ 1986م.
14. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأملجول المصرية/ القاهرة - ط4/ 1971م.
15. إعجاز القرآن، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (403هـ)، علق عليه: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية/ بيروت - ط1/ 2001م.
16. الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين/ ط15/ 2002م.
17. أعلام مالقة، أبو عبد الله بن عسكر (636هـ) و أبو بكر بن خميس (638هـ)، تقديم وتخرّيج وتعليق: د. عبد الله المرابط الترزي، دار الغرب الإسلامي/ بيروت، ودار الأمان/ الرباط/ ط1/ 1999م.
18. أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني (1120هـ)، تحقيق: شاكر هادي نهر، مطبعة النعمان/ النجف - ط1/ 1969م.
19. الأنواع الأدبية/ مذاهب ومدارس، د. شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر/ ط1/ 1985م.
20. الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر المعروف بجلال الدين القزويني (739هـ)، شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني/ بيروت - ط5/ 1980م.

21. إيقاع الشعر العربي / تطوره وتجديده، د. أحمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع / الإسكندرية - ط1 / 2005م.
 22. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان / التجف - 1970م.
- (ب)
23. البداية والنهاية، لأبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (774هـ)، مكتبة المعارف / بيروت. (د.ت).
 24. البديع، لأبي العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله المعروف بابن المعتز (296هـ)، نشره وعلق عليه: اغناطيوس كراتشكوفسكي، أعادت طبعه مكتبة المثنى ببغداد / 1967م.
 25. البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ (584هـ)، تحقيق: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية / بيروت - ط1 / 1987م.
 26. البرهان في علوم القرآن، محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي (794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة / بيروت - 1391هـ.
 27. البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، محمد بركات حدي أبو علي، دار وائل للنشر والتوزيع / عمان - الأردن / ط1 / 2003م.
 28. البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان / الأردن - ط1 / 1985م.
 29. البلاغة الواضحة / البيان والمعاني والبديع، علي الجارم ومصطفى أمين. دار المعارف بمصر / ط7. (د.ت).
 30. البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / جمهورية العراق - ط2 / 1999م.
 31. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة الجمع العلمي العراقي / بغداد - 1987م.
 32. البناء الفني في شعر المهديين، د. أياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد - ط1 / 2000م.

33. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ)، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب/ بيروت - 1968م.

(ت)

34. تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، د. إحسان عباس، دار الثقافة/ بيروت - لبنان/ 5/ 1978م.

35. تاريخ الأدب الجغرافي العربي، اغناطيوس كراتشكوفسكي، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، مطبعة لجنة التأليف والنشر/ القاهرة - 1963م.

36. تاريخ الأدب العربي/ العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف/ مصر - 10/ (د.د).

37. تاريخ الإسلام، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (748هـ)، تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي/ بيروت - لبنان/ 2003م.

38. تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس، د. حسين مؤنس، مطبعة معهد الدراسات الإسلامية/ مدريد - 1/ 1967م.

39. تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، د. خليل إبراهيم السامرائي، د. عبد الواحد ذنون طه، د. ناطق صالح مطلوب، دار المدار الإسلامي/ بيروت - لبنان/ 1/ 2004م.

40. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية/ بيروت - 1/ 1989م.

41. تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف/ مصر/ (د.د).

42. تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الأصبع المصري (654هـ)، تحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي/ القاهرة - 1/ 1963م.

43. التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية/ بغداد - 1985م.

44. التدوير في الشعر/ دراسة في النحر والإيقاع، د.أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع/ القاهرة/ 2004م.
45. التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، مطبعة أنوار دجلة/ بغداد. (د.ت).
46. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجالات النسيج، د.علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية/ 1975م.
47. التعبير البياني رؤية بلاغية ونقدية، د.شفيع السيد، دار الصفا للطباعة/ القاهرة - ط2/ 1982م.
48. التعريفات، علي بن محمد الجرجاني (816هـ)، دار إحياء التراث العربي/ بيروت - ط1/ 2003م.
49. التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة/ بيروت. (د.ت).
50. التكرير بين المثير والتأثير، د.عز الدين علي السيد، عالم الكتب/ بيروت - ط2/ 1986م.
51. التكملة لكتاب الصلة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار البلنسي (658هـ)، نشره وصححه ووقف على طبعه: عزت العطار الحسني، مكتبة الخالجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد/ 1956م.
52. التكملة لوفيات النقلة، زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد القوي المنذري (656هـ)، حققه وعلق عليه: د.بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة/ ط4/ 1988م.
53. التلخيص في علوم البلاغة، القزويني، حققه وشرحه وأعد فهرسه: د.عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1997م.
54. التوجيه الأدبي، طه حسين، أحمد أمين، د.عبد الوهاب عزام، د.محمد عوض محمد، المطبعة الأميرية بالقاهرة/ 1952م.

(ث)

55. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (429هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف/ القاهرة - ط1/ 1965م.

(ج)

56. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة/ بغداد - 1980م.

57. الجملة الشرطية عند النحاة العرب، أبو أوس إبراهيم الشمسان، مطبعة الدجوي/ عابدين - القاهرة/ ط1/ 1981م.

58. جهرة الأمثال، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (395هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وإبراهيم قطامش، دار الفكر/ بيروت - ط2/ 1988م.

59. جمهورية أفلاطون، ترجمة: حنا خباز، دار القلم/ بيروت - لبنان/ 1980م.

60. الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم بن عبد الله بن علي المرادي (749هـ)، تحقيق: طه عحسن، مؤسسة الكتاب للطباعة والنشر/ 1969م.

61. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر/ طهران - ط1/ 1421هـ.

(ح)

62. حسن التوصل إلى صناعة الترسيل، لأبي الثناء شهاب الدين محمود بن سليمان الحلبي (725هـ)، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر/ الجمهورية العراقية - 1980م.

63. الحلة السراء، ابن الأبار القضاعي، تحقيق: د. حسين مؤنس، دار المعارف/ القاهرة - ط2، 1985م.

64. الحيوان، لأبي عمرو الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ودار الفكر/ بيروت - 1988م.

(خ)

65. خزائن الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي (837هـ)، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال/ بيروت - ط1/ 1987م.
66. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (392هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب - بيروت/ (د.ت).
67. الخيال/ مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جوده نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- (د)
68. الدراسات اللغوية في الأندلس، رضا عبد الجليل الطيار، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ الجمهورية العراقية/ 1980م.
69. الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، د.حسام سعيد النعيمي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ الجمهورية العراقية/ 1980م.
70. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د.محمد التنجي، دار الكتاب العربي/ بيروت - ط1/ 1995م.
71. دولة المرابطين في عهد علي بن يوسف بن تاشفين/ دراسة سياسية وحضارية، سلامة محمد سلمان الهرفي، دار الندوة الجديدة/ بيروت - لبنان/ 1985م.
72. ديوان أبي نواس، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي/ بيروت - لبنان. (د.ت).
73. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر/ ط3. (د.ت).
74. ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي وما وصل إلينا من نثره، جمع وتحقيق ودراسة: د.منجد مصطفى بهجت، دار الرفاعي للنشر والتوزيع/ الرياض - ط1/ 1999م.
75. ديوان الفرزدق، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د.عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1997م.
76. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر/ 1976م.



(ذ)

77. ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د. خالد ناجي السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - ط1/ 2002م.

78. الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي (703هـ)، السفر الخامس تحقيق: د. حسان عباس، دار الثقافة/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1965م.

(ر)

79. رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، د. منير صالح موسى يحيى، مكتبة المنار/ الزرقاء - الأردن/ ط1/ (د.ت).

80. الرحلات، د. شوقي ضيف، دار المعارف/ القاهرة - ط2/ 1956م.

81. رحلة ابن جبير، محمد بن أحمد بن جبير (614هـ)، دار صادر ودار بيروت/ بيروت - 1964م.

82. رحلة العبدري المسماة الرحلة المغربية، لأبي عبد الله محمد بن محمد بن علي العبدري الحبيشي (688هـ)، تحقيق: محمد الفاسي، سلسلة الرحلات - حجازية/ الرباط - 1968م.

83. رسالتان في اللغة، لأبي الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (384هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع/ عمان - 1984م.

84. الرمزية في مقدمة القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د. أحمد الربيعي، مطبعة النعمان/ النجف - 1973م.

85. الروض المربع في صناعة البديع، لأبي العباس أحمد بن محمد بن عثمان العددي المعروف بابن البناء المراكشي (721هـ)، تحقيق: رضوان بنشقرون، 1985م.

86. الروض المعطار في خبر الأقطار، لأبي عبد الله محمد بن عبد المنعم الحميري (900هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، مؤسسة الناصر للثقافة/ ط2/ 1980م.

87. الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل المعروف بأبي شامة المقدسي (665هـ)، تحقيق: إبراهيم الزبيق، مؤسسة الرسالة/ بيروت - ط1/ 1997م.

(ز)

88. زاد المسافر وغرة غيا الأدب السافر، لأبي بحر صفوان بن إدريس بن إبراهيم التجيبي المرسي (598هـ)، أعدّه وعلق عليه: عبد القادر محمّد، دار الرائد العربي/ بيروت - لبنان/ 1980م.

(س)

89. سر صناعة الإعراب، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: د. حسن هندراوي، دار القلم/ دمشق - ط1/ 1985م.

90. سر الفصاحة، لأبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (466هـ)، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1982م.

91. سنن أبي داود، عبد الله بن سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي (315هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر. (د.ت).

92. سنن الترمذي، لأبي عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي (279هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي/ بيروت. (د.ت).

93. سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، تحقيق: د. بشار عواد معروف ود. محيي هلال السرحان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع/ ط11/ 2001م.

(ش)

94. شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لأبي الفلاح شهاب الدين عبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد الحنبلي (1089هـ)، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1998م.

95. شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الممّداني (769هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب للطباعة والنشر/ جامعة الموصل - ط2/ 1999م.

96. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني - بغداد - 1968م.
 97. شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، جمال الدين أبو محمد عبد الله بن يوسف ابن هشام الأنصاري (761هـ)، تحقيق: عبد الغني الدقر، الشركة المتحدة للتوزيع / دمشق - ط1 / 1984م.
 98. شعر ابن جبير، فوزي الخطبأ، دار الينابيع للنشر والتوزيع / عمان - ط1 / 1991م.
 99. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث / القاهرة - 2003م.
 100. الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر / 1969م.
- (ص)
101. صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي (821هـ)، تحقيق: د. يوسف علي الطويل، دار الفكر / دمشق - ط1 / 1987م.
 102. الصحاح في اللغة، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (393هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين / القاهرة - ط4 / 1987م.
 103. صحيح البخاري، لأبي عبد الله محمد بن أبي الحسن إسماعيل البخاري (256هـ)، تحقيق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير / اليمامة - بيروت / ط3 / 1987م.
 104. صحيح مسلم، لأبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم النيسابوري (261هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي / بيروت. (د.ت.).
 105. الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه / ط1 / 1952م.
 106. الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس / بيروت - لبنان / ط3 / 1983م.

107. الصورة الشعرية، سي - دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ العراق، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر/ الكويت - 1982م.
 108. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى/ عمان - 1976م.
 109. الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - ط1/ 1987م.
 110. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع/ عمان - 1983م.
 111. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأنذلس للطباعة والنشر والتوزيع/ ط1/ 1980م.
 112. الصومعة والشرقة الحمراء/ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، نازك الملائكة، دار العلم للملايين/ بيروت - لبنان، ط2/ 1979م.
- (ط)
113. طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي (771هـ)، تحقيق: د. عبد الفتاح محمد الحلو، د. محمود محمد الطناحي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع/ الجيزة - ط2/ 1992م.
 114. طبقات فحول الشعراء، لأبي عبد الله محمد بن سلام بن عبيد الله الجمحي (232هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة. (د.ت.).
 115. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليميني (749هـ)، طبعة كاملة في مجلد واحد، مراجعة وضبط وتحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان، ط1/ 1995م.

(ع)

116. العبر في خبر من غير، شمس الدين الذهبي، تحقيق: د. صلاح الدين المنجد، مطبعة حكومة الكويت/ الكويت - ط2/ 1984م.
117. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شرح: ناصيف البازجي، دار القلم/ بيروت - لبنان. (د.ت).
118. العروض، تهذيب وإعادة تدوينه، جلال الحنفي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - ط3/ 1991م.
119. العروض والقافية/ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل - 1989م.
120. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار/ الأردن - الزرقاء/ ط1/ 1985م.
121. العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي (328هـ)، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القاهرة - ط2/ 1952م.
122. علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1983م.
123. علم البديع/ دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار؛ القاهرة، ودار المعالم الثقافية؛ الإحساء/ ط2/ 1998م.
124. علم العروض والقافية، إعداد: راجي الأسمر، إشراف: د. إميل يعقوب، دار الجيل/ بيروت - ط1/ 1999م.
125. علم المعاني، د. عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية/ القاهرة - 2004م.
126. علوم البلاغة/ البيان، المعاني، البديع، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم/ بيروت - لبنان. (د.ت).

127. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رثيق القيرواني (456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة/ بيروت - ط5/ 1981م.
128. عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية/ جلال حزي وشركاه/ ط3/ (د.ت).
129. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي/ د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال/ (د.ت).
- (غ)
130. غاية النهاية في طبقات القراء، لأبي الخير شمس الدين محمد بن محمد الجزري (833هـ)، عني بنشره: ج. برجستراسر، مكتبة الخالجي/ مصر - ط1/ 1933م.
- (ف)
131. الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري (449هـ)، ضبطه وفسر غريبه: محمد حسن زناتي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت. (د.ت).
132. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - ط6/ 1987م.
133. فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي/ مصر - 1954م.
134. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة/ بيروت - لبنان/ ط2/ 1973م.
135. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر/ ط7/ 1960م.
136. فوات الوفيات، محمد بن شاعر بن أحمد بن عبد الرحمن الكتي (764هـ)، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 2001م.
137. في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف بمصر/ ط2 - 1966م.

138. في الأدب والبيان، د. محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع / عمان - 1984م.

139. في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر / دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي، مالك يوسف المطلبي، دار الحرية للطباعة / بغداد - 1981م.

140. في النقد الأدبي الحديث / منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى و د. عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / جامعة الموصل - دار الكتب للطباعة والنشر / ط2 / 2000م.

(ق)

141. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، لأبي طاهر محمد بن حيدر البغدادي (517هـ)، تحقيق: د. محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة / بيروت - ط1 / 1981م.

142. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة / بغداد - ط3 / 1967م.

143. قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر / القاهرة - 1971م.

144. القوافي، لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (215هـ)، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة / لبنان - ط1 / 1974م.

145. القوافي، لأبي يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن الحسن التنوخي (487هـ)، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخالجي بمصر - ط2 / 1978م.

(ك)

146. الكافي في العروض والقوافي، لأبي زكريا يحيى بن علي الشيباني المعروف بابن الخطيب التبريزي (502هـ)، شرح وتعليق: د. محمد أحمد القاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر / بيروت - 2004م.

147. الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر أبو العباس المبرد (285هـ)، مراجعة وتصحيح: لجنة من المحققين، مكتبة المعارف / بيروت. (د.ت.).

148. الكتاب، كتاب سيبويه، لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (180هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخالجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض / ط2 / 1982م.

149. كتاب المنزلات/ منزلة الحدائة، طراد الكيسي، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - 1992م.
150. كنز الكتاب ومنتخب الآداب، لأبي إسحاق إبراهيم بن الحسن البونسي (651هـ)، تحقيق ودراسة: د. حياة قارة، الجمع الثقافي الإماراتي/ أبو ظبي - 2004م.
- (ل)
151. لباب الآداب، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الجيل/ بيروت - ط1/ 1991م.
152. اللزومات، لأبي العلاء المعري، دار صادر ودار بيروت/ 1961م.
153. لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفرقي (711هـ)، دار صادر/ بيروت - ط1/ (د.ت).
154. اللمع في العربية، ابن جني، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية/ الكويت - 1972م.
- (م)
155. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح نصر الله بن محمد الشيباني المعروف بضياء الدين بن الأثير (637هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر/ 1939م.
156. جمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري (518هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة/ بيروت. (د.ت).
157. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (666هـ)، دار الرسالة/ الكويت - 1982م.
158. مرآة الجنان وعبرة اليقظان، لأبي محمد عفيف الدين عبد الله بن أسعد بن علي اليانعي (768هـ)، دار الكتاب الإسلامي/ القاهرة - 1993م.
159. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده/ مصر - ط1/ 1955م.

160. المزهري في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية/ بيروت - ط1/ 1998م.
161. المستقصى في أمثال العرب، لأبي القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الزغشري (538هـ)، دار الكتب العلمية/ بيروت - ط2/ 1987م.
162. مشاهد الشواهد في علم القوافي، أحمد محمد الشيخ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع - ليبيا/ ط1/ 1986م.
163. معالم العروض والقافية، د.عمر الأسعد، الوكالة العربية للنشر والتوزيع/ الأردن - الزرقاء/ ط1/ 1984م.
164. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، لأبي الفتح عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد العباسي (963هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب/ بيروت - 1947م.
165. المعجب في تلخيص أخبار المغرب، محيي الدين عبد الواحد بن علي المراكشي (647هـ)، تحقيق: محمد سعيد العريان ومحمد محمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة/ القاهرة - ط1/ 1368هـ.
166. معجزة القرآن، الشيخ محمد متولي الشعراوي، منشورات مكتبة بسام/ الموصل - 1988م.
167. معجم الأدباء، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي (626هـ)، دار الكتب العلمية/ بيروت - ط1/ 1991م.
168. معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الفكر/ بيروت. (د.ت).
169. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 2003م.
170. معجم علم العروض، محمد أسبر ومحمد أبو علي، دار العودة/ بيروت - ط1/ 1982م.

171. معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة، دار العلم للملايين/ بيروت/ 1968م.
172. معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة بغداد/ كلية التربية - مطبعة جامعة بغداد - ط1/ 1986م.
173. معجم مصطلحات علم الشعر العربي، محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية/ بيروت - ط1/ 2004م.
174. معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، شمس الدين الذهبي، تحقيق: بشار عواد معروف، شعيب الأرنؤوط، صالح مهدي عباس، مؤسسة الرسالة/ بيروت - ط1/ 1404هـ.
175. المغرب في حلى المغرب، علي بن موسى بن محمد بن عبد الملك ابن سعيد المغربي (685هـ)، حققه وعلق عليه: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر/ ط2. (د.ت).
176. مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ابن هشام الأنصاري، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: حسن حمد. أشرف عليه وراجعته: د. إميل بدیع يعقوب، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1998م.
177. المفصل في صنعة الإعراب، الزمخشري، تحقيق: د. علي بو ملحهم، دار ومكتبة الهلال/ بيروت - ط1/ 1993م.
178. مفهوم الشعر/ دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم/ 1982م.
179. ملحمة كلكاش وقصص أخرى عن كلكاش والطوفان، طه باقر، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد - ط5/ 1986م.
180. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (684هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية/ تونس - 1966م.
181. الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع/ السعودية - الرياض/ ط2/ 1999م.

182. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ط5 / 1981م.
183. موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة / القاهرة - ط1 / 1968م.
184. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية / بيروت / 2000م.
- (ن)
185. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، لأبي المحاسن جمال الدين يوسف بن تغري بردي (874هـ)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر / مصر. (د.ت).
186. نحو المعاني، د. أحمد عبد الستار الجوارى، مطبعة الجمع العلمي العراقي / 1987م.
187. نظرية الأدب، أوستن دارين وريثه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة د. جسام الخطيب، مطبعة خالد الطريشي / ط3 / 1972م.
188. نظرية الأنواع الأدبية، س. فنسنت، ترجمه إلى العربية وعلق عليه: د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية / جلال حزي وشركاه - ط2 / 1978م.
189. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأبي العباس أحمد بن محمد المقرئ التلمساني (1041هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت / 1968م.
190. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة / (د.ت).
191. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (337هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية / بيروت. (د.ت).
192. النكت في إعجاز القرآن، علي بن عيسى الرماني، ضمن كتاب - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف / مصر - ط2 / 1968م.

(و)

193. الوافي بالوفيات، لأبي الصفاء صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي (764هـ)، باعتناء: رضوان السيد، مطبعة المتوسط/ بيروت - لبنان/ 1993م.
194. الوساطة بين المتنبي وخصومه، لأبي الحسن علي بن عبد العزيز المعروف بالقاضي الجرجاني (392هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم/ بيروت - لبنان/ 1966م.
195. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلّكان (681هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة/ بيروت - 1968م.

(ي)

196. بتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق: د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان/ ط1/ 1983م.

(البحوث والدوريات)

(أ)

1. ابن جبير الأندلسي شاعراً، منجد مصطفى بهجت، مجلة آداب الرافدين/ كلية الآداب - جامعة الموصل - العدد التاسع - 1978م.
2. أدب الرحلات في الإسلام، أحمد أبو سعد، مجلة الثقافة العربية/ ليبيا - العدد التاسع - 1976م.

(ب)

3. البناء الفني في قصيدة الحرب، د.نوري حمودي القيسي، مجلة آفاق عربية - العدد التاسع - 1988م.
4. البناء الفني في القصيدة العربية محاولة أولية، د.نوري حمودي القيسي، مجلة كلية الآداب - جامعة بغداد - العدد السادس والثلاثون - 1989م.

5. بناء القصيدة عند الشريف الرضي، د. عناد غزوان، بحث منشور في كتاب: الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية، ضمن سلسلة الكتب الشهرية الصادرة عن دار آفاق عربية - بغداد 1985م.

(ص)

6. الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، د. عبد الإله الصائغ، بحث منشور في كتاب: الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية، ضمن سلسلة الكتب الشهرية الصادرة عن دار آفاق عربية - بغداد 1985م.

(ق)

7. القافية في شعر المتنبي، د. هادي الحمداني، مجلة الضاد - بغداد/ العدد الرابع - 1990م.

(م)

8. مدخل للدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، مجلة التربية والعلم/ كلية التربية - جامعة الموصل - العدد الثامن - 1989م.

9. المستدرك على شعر ابن جبير، د. محمد عويد السايير، مجلة المورد - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد/ المجلد الحادي والثلاثون - العدد الثاني - 2004م.

10. المستدرك على شعر ابن جبير، منجد مصطفى بهجت، مجلة معهد المخطوطات العربية - الكويت/ المجلد التاسع والعشرون - العدد الأول - 1985م.

(الرسائل الجامعية)

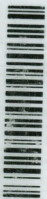
(ب)

1. البناء الشعري عند الشاب الظريف، محمود شاکر ساجت منديل الجنابي، رسالة ماجستير/ كلية التربية - جامعة الأنبار 2000م.

2. البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي، رسالة دكتوراه/ كلية الآداب - جامعة بغداد 1989م.

3. البناء الفني للمشويات في جمهرة أشعار العرب، عثمان عبد الحليم جلعوط الراوي، رسالة ماجستير/ كلية التربية - جامعة الأنبار 1998م.
(ش)
4. الشعر في بلاط الغساسنة، أنوار محمود مسعود الصالح، رسالة ماجستير/ كلية التربية ابن رشد - جامعة بغداد 1999م.
(ص)
5. الصورة الفنية في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي، محمد أحمد العامري، أطروحة دكتوراه/ كلية الآداب - الجامعة المستنصرية 2003م.
(م)
6. مستويات البناء الشعري عند الطغراني، أحمد عبد الله العاني، رسالة ماجستير/ كلية التربية - جامعة الأنبار 1997م.
(ن)
7. النثر العراقي موضوعاته واتجاهاته من بداية القرن التاسع عشر حتى عام 1918م، حسن دخيل عباس الطائي، رسالة دكتوراه/ كلية الآداب - الجامعة المستنصرية 1989م.

Bibliotheca Alexandrina



1213292



9 789957 572228



دار غيدادة للنشر والتوزيع

جميع العساف التجاري - الطابق الأول

خلوي : +962 7 95667143

E-mail: darghidaa@gmail.com

تلاخ العلي - شارع الملكة زانيا العبدالله

تلفاكس : +962 6 5353402

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن